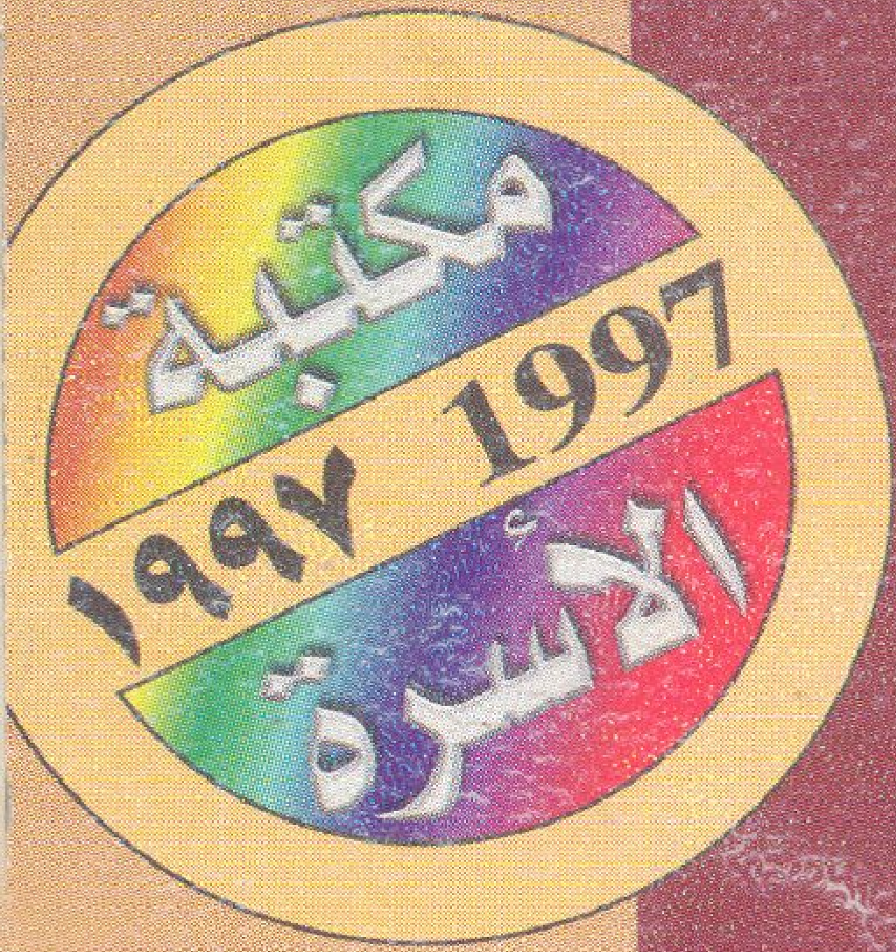
مهرجان القراءة للجميع

الأعمال الفكرية

د. أحمد على مرسى

مقدمة فى الأغنية الشعبية





الهيئة المصرية العامة للكتاب

مقدمة فى الأغنية الشعبية

مقدمة فى الأغنية الشعبية

د. أحمد على مرسى



مهرجان القراءة للجميع ٩٧

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

مقدمة فى الأغنية الشعبية

د. أحمد علي مرسي

الغلاف

الإشراف الفنى

للفنان محمود الهندى

المشرف العام

د. سمير سرحان

الجهات المشتركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب



مقدمة

وهكذا تمضى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتنضم إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية لتغطى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراثها الأدبى والفكرى والإبداعى والعلمى، وأن مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم...

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر الواعد تقدم صفحات متألقة من متعة الإبداع ونور المعرفة مصدر القوة فى عالم اليوم..

صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرحان

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لم تحظ الأغنية الشعبية عامة ، بما حظيت به الحكاية الشعبية عالميا من عناية الدارسين المتخصصين فى الفولكلور واهتمامهم ، لأسباب كثيرة يخرج عن نطاق هذا الكتاب مناقشتها ، وبيان دوافعها .

وتهدف هذه الدراسة فى حقيقة الأمر إلى تحديد الخصائص المميزة للأغانى الشعبية المصرية ، وعندما نتحدث عن الخصائص المميزة ، فإننا نعنى أنماطا من التعبير يمكن تمييزها من غيرها ، ويمكن أن تتصف بالثبات إلى حد ما . وسوف تركز هذه الدراسة إلى جانب ذلك على جوانب متعددة من هذه الأغانى لكى تتبين كيف نشأت ، وكيف تتطور وخصائص النص الشعرى ، والموسيقى .

لقد حاول بعض الدارسين أن يلقوا الضوء على الأغنية الشعبية عامة ، وأن يتفهموا شكلها وأسلوبها ، ولكن الدراسات العربية فى هذا المجال قليلة جدا ، وكثير منها لم يتح له حظ أن ينشر ، لكى يثرى هذا النوع من الدراسات التى مازالت لا تلقى ما هى جديرة به من عناية وتشجيع .

وتعتمد هذه الدراسة على الدراسات السابقة عليها محاولة أن تكمل ما بدأته ، وأن تبنى فوقها ، وأن تختط لنفسها — فى الوقت ذاته — أسلوبا فى المعالجة ، نابعا أساسا من الأغانى ، أو من فن الأغنية نفسه ، ذلك أن كثيرا من الدراسات التى تمت عن الأغنية الشعبية قد اعتمدت فى تحليلها أو رؤيتها للأغانى ، سواء فيما يتعلق بالنص الشعرى أو الموسيقى على النظريات الخاصة بالفنون الجميلة ، والأدب الخاص ، وأساليب دراستهم . والحقيقة أنه من الإنصاف للفولكلور عامة ، وللأغنية الشعبية خاصة أن

يقال إن فى ذلك ظلما كبيرا لها ، ذلك أن تطبيق تلك النظريات غير كاف لكى يقدم صورة صحيحة للأسلوب الذى يبدع به الفنانون الشعبيون ، أو أن يحل كثيرا من المشكلات الخاصة بالنصوص الشعبية ، وانتشارها ، واضمحلالها ، وتغيرها إلى غير ذلك من ظواهر ومشاكل تواجه دارس الفولكلور عامة .

إن هذه الدراسة ستحاول - على أية حال - أن تتبنى أسلوبا خاصا فى الوصف ، والتحليل ، لكى تقدم وصفا مضبوطا للخصائص المميزة للأغنية الشعبية المصرية ، وتحليلا دقيقا لجوانبها الفنية وموضوعاتها .

ولعل أول المشكلات التى تواجه الباحث فى هذا الميدان ، مشكلة الأصول ، فأصول الأغنية الشعبية التى تتخذ اللغة العربية أداة لها مجهول لدى الدارسين جميعا ، وما بين أيدينا من آراء على سبيل المثال عن أصل الموال ، وكيف نشأ يمكن أن يكون نموذجا واضحا لصعوبة القطع برأى فى هذا الموضوع ، إن لم يكن ذلك مستحيلا تماما .

إننا عندما نستخدم مصطلح الأغنية الشعبية المصرية هنا ، إنما نقصد أن نكون أكثر تحديدا ، ذلك أننا سنركز فى دراستنا على هذه الأغنية ، ولن نتجاوز ذلك ، إلى أشكال أو أنواع تخرج عن حدودها ، ولن نحصر أنفسنا - فى الوقت ذاته - داخل إقليم معين ، بل سنتناول تقاليد الأغنية الشعبية المصرية عادة . والأمثلة التى سوف نعتمد عليها ، تكاد تغطى مصر كلها ، مما استطعت جمعه خلال ست عشرة سنة ، سواء بنفسى أو بمساعدة طلابى فى قسم اللغة العربية ، ممن أدين لهم بكثير من الفضل ، ولعل هذا يتيح لنا أن نتحدث عما نعرفه ، معرفة دقيقة ومباشرة ، ومن ثم يمكن تحمل مسئوليته كاملة . ولقد أريد لهذه الدراسة أن تكون مقدمة لدراسة الأغنية الشعبية عامة ، على الرغم من أن دراستى الأولى التى شرفت بتقديمها إلى الجامعة كانت عن الأغنية الشعبية ، ولكن جرى فى النهر ماء كثير منذ ذلك الحين .

ولعلى آمل أن تكون هذه الدراسة أوفر حظا من سابقتها ، التى أعتز بها اعتزازا غير محدود ، باعتبارها ابنى البكر - كما يقال فى التعبير الشعبى . كما أننى أرجو أن يقود

أسلوبها الذى يعتمد على الملاحظة الواقعية ، والتحليل الموضوعى النابع من المادة نفسها ، والذى لم يفرض عليها من خارجها إلى أن يعمق من معرفة الدارسين بهذا الجانب من الإبداع الفنى ، وأن يدفعهم إلى مناقشته ، وأن يفيدهم فى دراساتهم للجوانب الفولكلورية الأخرى ، التى أرجو أن يمتد بى العمر لأجلها تثرى حياتنا الثقافية عامة والعلمية خاصة .

د . أحمد مرسى

تمهيد

لعل أول الأسئلة التى ينبغى أن نجيب عنها ونحن بصدد دراسة الأغنية الشعبية خاصة أن هدف هذه الدراسة هو مناقشة « الأغنية الشعبية .. إبداعها ، وانتشارها » ، ما هى الأغنية الشعبية ؟ . وهل يمكن أن نصفها بالفنية ؟ .. كيف نشأت ، وكيف تقبلها الناس ، وانتشرت بينهم ؟ . ما هى الفروق أو الخصائص التى تميزها عن غيرها من الأغانى ؟ . وما هى وظائفها ومضامينها ؟ ..

إن الدافع إلى إثارة هذه الأسئلة ، هو تلك المناقشات الكثيرة التى كانت تثور بينى وبين كثيرين ممن ينظرون إلى الفولكلور عامة ، باعتباره أدنى مرتبة من الناحية الفنية من غيره من ألوان الإبداع الإنسانى ، والذين يذهبون إلى أنه من الصعب أن توصف الأغنية الشعبية بالفنية ، وخاصة فى ضوء ما يطرق آذانهم كل يوم مما يقدمه المتحولون على الفن ، والمتجرون به ، بل إنهم يذهبون فى بعض الأحيان — أو أكثرها إذا شئنا الدقة فى التعبير — إلى تجريدها من أى صفة محترمة ، أو قيمة فنية ، وتعلو ضحكاتهم ، وترتسم على وجوههم علامات السخرية والازدراء عندما يصك آذانهم هذا التعبير : « الأغنية الشعبية » .

ولعلى ألتمس لهؤلاء وأولئك العذر ، ولعلى أنجح فى أن أزيل هذه الصورة المبتذلة التى استقرت فى الأذهان عن لون من ألوان الإبداع الفنى الجدير بالاحترام والتقدير ومن ثم الدراسة والتحليل ، وأن أمحو ما علق بفكر كثيرين من مثقفينا وغيرهم من شوائب ترتبط بالفولكلور عامة ، وفاء لأصحابه الحقيقيين الذين عبروا من خلال الحدوتة والمثل ، والفزورة (الحزر أو اللغز) والأغنية والموال عن مشاعرهم وآمالهم .. عن أفكارهم وآلامهم ..عن حياتهم بجوانبها المختلفة بصفة عامة .

لقد تناولت فى دراستى الأولى عن الأغنية الشعبية ، تعريفها ، وخصائصها ،

وأنواعها وارتباط هذه الأنواع بالمناسبات التى تغنى فيها ، ومضامينها الثقافية ، ومن ثم فإن الإجابة عن السؤال الخاص بماهية الأغنية الشعبية ، يصبح تكرارا لما سبق قوله ، ويمكن الرجوع إليه فى تلك الدراسة .

على أية حال ، إن إحدى الأفكار الشائعة – حتى بين المثقفين – أن الأغنية الشعبية أو ما يطلق عليه هذا التعبير ، لا يتمتع بأى قدر من الفنية ، وأنه لا فن فى إبداع الأغنية الشعبية ، وأن انتشارها لا علاقة له بالفن من قريب أو بعيد بل إن البعض يرى أنها انحراف جدير بأن يواجه بكل حزم من جانب الفنانين الحقيقيين . ولعل من يذهبون إلى هذا الرأى يرون أننا إذا حكمنا المعايير التى تُقَوِّم بها الفن الخاص لوضعنا الفن الشعبى فى مرتبة أدنى ، فهو أقل فنية ، أو لا فن فيه على الإطلاق . ومثل هذا الرأى فى الحقيقة – برغم أن هناك كثيرين يعتنقونه ويؤمنون به – لا يوضح جوهر الفن الخاص ، ولا حقيقة الفن الشعبى . كما أنه خطأ علمى كبير .

والذى لا شك فيه أن الأغنية الشعبية فن .. ربما كان هناك فرق بين أسلوب الأغنية الشعبية سواء من ناحية الإبداع أو التأليف ، ومن ناحية التقديم أو العرض وبين الأغنية التى يطلق عليها الأغنية الفنية وربما أمكن ملاحظة أن هناك تغايرا أو اختلافا بين الاثنين ، ولكن المؤكد أن هذا الاختلاف إنما هو اختلاف فى الدرجة ، وليس اختلافا فى النوع ، إذ إن كلا منهما إبداع يحاول أن يمزج بين التجربة الفردية والتجربة الجمعية أو أن يوحد بين خبرة الفرد وخبرة الآخرين (أو الجماعة) فى شكل متعارف عليه تقبله الجماعة أو تقليدى يرتبط بتراثها الذى نشأت عليه .

إننا إذا دققنا النظر فى هذا الموضوع نجد أن الفن الخاص يجعل الإبداع أو التأليف خاضعا لقدر من الوعى ، ويؤكد على أن الابتكار سواء فى الشكل أو فى المضمون ، إنما هو عمل الإنسان الفرد الخلاق . أما الإبداع الشعبى فإنه يتكيف عادة ، وبشكل يمكن ملاحظته بسهولة ، مع التقاليد ، واستمرارها ، كما أن مبدعه أقل وعيا بالمبادئ أو القيم الجمالية التى يعمل تحت تأثيرها .(١)

Gerould, Gordon H., The Ballad of Tradition. Oxford University Perss, Inc.PP. 13-14. (١)

وسوف نحاول فى الصفحات القادمة أن نستكشف الاختلافات أو الفروق بين الفن الخاص وبين الفن الشعبي من زاوية التقديم أو الأداء (العرض) ومن زاوية المتلقين ، ومفهومهم عن التلقى .

الفن الشعبى ، والفن الشائع ، والفن الخاص

على الرغم من أننا نشير عادة إلى الفن الشعبى ، والفن الخاص كما لو كانا طرفى نقيض ، أو أن هناك اختلافا حادا ، وانفصالا تاما بين الاثنين ، فإن ذلك يمكن أن يكون صحيحا بالنسبة لأسلوب كل منهما فحسب . وما سوف يستثير دهشة المتأملين لهذه الحقيقة أنه يوجد كثير من نقاط الالتقاء بينهما ، وقدر كبير من التفاعل أيضا ، بالإضافة إلى وجود عدد من الخصائص والسمات التى يشتركان فيها فى ظروف معينة أو بتأثير أوضاع خاصة .

إن قدرا لا بأس به من الأغانى والمواويل قد جاءت من الأدب المدون ، ودخلت إلى دائرة الفولكلور ، والحياة الشعبية ، مع قليل من التغيير . وفى مقابل ذلك ، اتجه كثير من المبدعين فى الثقافة الخاصة إلى الأغنية الشعبية ، متخذين شكلها أو سمتها ، وألحانها وأحيانا موضوعاتها ، ولعل نظرة عابرة إلى أعمال الرومانسيين من أمثال كيتس وكولريدج ، وبرامز وتشايكوفسكى تؤكد هذه الحقيقة ، وهى أن هذه العادة كانت شائعة منذ زمن غير بعيد ، كما أنها لم تكن غائبة عن جيته وشكسبير أو باخ ، أو بارتوك . هذا عن الغرب ، أما فى الشرق أو المنطقة العربية منه على وجه التحديد ، فإن ذلك يمكن ملاحظته فى الشعر العربى فى مختلف عصوره عند بشار بن برد وصفى الدين الحلى وغيرهما ، وفى الفنون القصصية كالمقامات والسير الأدبية ، كما لم ينقطع ذلك إلى الآن فى أعمال كتابنا وشعرائنا ، وموسيقيينا المحدثين والمعاصرين كما نرى عند شوقى ، وإسماعيل صبرى ، وتوفيق الحكيم ، والفريد فرج ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وسيد درويش وغيرهم . وهكذا نتبين أن العلاقة بين الفن

الخاص وبين الفن الشعبي لم تنقطع يوما ، وأنها كانت متبادلة دائما ، بل لعله ليس من قبيل التسرع أو إلقاء الأحكام جزافا أن نقول : إن كلا منهما يكمل الآخر في واقع الأمر ، ذلك أن هناك حقيقة لا يمكن إنكارها ، وهي أن المجتمع الذى يعزل نفسه عن غيره يفقد حيويته ، وينتهي الأمر به إلى الجمود ، ومن ثم الموت . فإذا طبقنا هذا على ما نحن بصدد مناقشته الآن لوجدنا أن مجتمعات المثقفين الخاصة التى تعزل نفسها عن الثقافات الأخرى ، شعبية كانت أو غير شعبية ، وطنية كانت أو أجنبية ، لابد من أن تفقد روافد ثرية تصلها بالحياة المتجددة من حولها ، فتسلب نفسها حيويتها ، ويتدهور وعيها بذاتها . ويصدق الأمر نفسه بالنسبة للمجتمعات الشعبية التى تنعزل عن غيرها ، وتنغلق على ذاتها ، إذ إنها تفقد — هي الأخرى — شيئا فشيئا ، تعبيراتها التقليدية عن نفسها ، وتتجمد طاقاتها المبدعة مما يجعلها مثيرة للملل والرتابة فتفقد قدرتها على الحياة والاستمرار . وإذا كانت هذه الحقيقة غير واضحة في الأذهان ، فإننا يمكن أن نوضحها بمثال من الحياة من حولنا ، فالأسر التى جعلت زواج أبنائها وبناتها يتم داخل دائرة الأسرة المغلقة انتهى بها الأمر إلى إنجاب أجيال مشوهة غير قادرة على الحياة ، أو انتهى بها الأمر إلى الاندثار ، ذلك أن الحياة سواء على المستوى المادى أو المعنوى إنما تقوم على التواصل والتكامل والتجدد لا على الانعزال والتباعد والجمود .

وإذا كان ما سبق ذكره أصبح في حكم الحقيقة العلمية التى لا تقبل نقضا فيما يتعلق بقوانين الطبيعة المادية ، فهو صحيح أيضا في الجانب المعنوى ، إلا أنه ينبغي أن نتحرز هنا بعض الشيء ، حتى لا يتصور أحد أننا نرى هذا الأمر صحيحا تماما في مجال العلاقة بين المجتمعات أو أننا نسوى بين المجتمعين الخاص ، والشعبي في تأثيرهما في بعضهما البعض ، فما لا شك فيه أن تأثير الأول على الثانى أكثر قوة ، وفعالية على المستوى العام ، ولكنه في الجانب الفنى أقل حدة « إن اتجاه التدفق الثقافى ليس خارجيا ، أو من أعلى إلى أسفل ، أو من المدينة إلى القرية ، أو من الطبقات العليا إلى الطبقات الدنيا فحسب ، بل إننا نواجه في هذا الموقف بظاهرة دائرية — في حقيقة الأمر — حيث تتزود الثقافة الشعبية دائما بما تنتجه الثقافة الخاصة ، وتكيفها لحاجاتها ،

وتظل أيضا مستمرة فى أداء وظائفها الحيوية بالنسبة لأصحابها ، وفى الوقت ذاته تجذب الثقافة الشعبية الثقافة الأخرى ، فتؤثر فيها ويختلف هذا التأثير قوة أو ضعفا وفقا لظروف كل مجتمع ، ولكنه موجود على أية حال »[1]. ولعل الرقص أوضح مثال على ذلك ، فما نسميه الآن بالرقص الشرقى أو رقص هز البطن بالصورة التى تعودها الناس الآن من خلال أفلام السينما أو التليفزيون ، يختلف اختلافا كبيرا عن أصله الذى نشأ عنه ، فقد كيفت الرقصة الشعبية القديمة لكى تلائم حاجات المجتمع فى مراحل مختلفة من تطوره ومثل هذه الرقصة الآن لا يمكن اعتبارها فنا خاصا ، كما لا يمكن اعتبارها تعبيرًا شعبيا .[2]

ومن الطبيعى أن نقرر أن مظاهر الثقافة لا تخضع كلها لحركة هذا النهر الدائرى ، ولا يمكن أن تغرق كلها فى مياهه ، ففى الجانب الاقتصادى أو التربية ، أو الحكم وما إلى ذلك فإن معظم التدفق يكون فى اتجاه واحد فحسب من الخارج إلى الداخل أو من أعلى إلى أسفل ، ولكن الفنون عامة تمثل هذه العلاقة الدائرية بين الشعبى والخاص أحسن تمثيل وأكمله[3] .

Foster, George M, What is Folk Culture? American Anthropologist, vol. 55. PP.159–173(١)

(٢) تذهب المصادر الأنثروبولوجية والفولكلورية إلى أن هذه الرقصة رقصة قديمة جدا وأنها مبنية أساسا على هز منطقة البطن والحوض بشكل معين ويؤديها النسوة عادة وأنها رقصة أسيوية أصلا ، وقد وجدت أيضا فى مناطق أخرى من العالم (غينيا الجديدة – وشرق بولنيزيا – والساحل الشمالى لأفريقيا ممتدة إلى الجنوب حتى تانزانيا – والجنوب الشرقى للبرازيل ... إلخ وبعض أقاليم اليونان القديمة) وقد كانت هده الرقصة فى بدايتها رقصة من رقصات الخصوبة . أما استثارة الرغبة الجنسية وهو ما علق بها ذلك فلم يكن هدفا أصليا للرقصة . وفى الثقافات البدائية يشكل إظهار حمل المرأة والمساعدة على إنجاب الطفل ، وتقليد الفعل الجنسى ، لونا من ألوان السحر التعاطفى لتأكيد الخصوبة ، وتعزيز استمرار الحياة .

انظر :

Funk and wagnalls standard Dictionary of Folkore, Mythology and legend, Funk and Wagnalls New york, 1972.

Foster, PP 169–172

إن هناك قدرا يعتد به من الإبداع الفنى يوجد فى منطقة وسطى بين الفن الشعبى والفن الخاص ، هذا القدر له حياته ووجوده المتميز ، ويقوم بوظيفة غاية فى الأهمية كوسيلة انتقال بين الشعبى والخاص ، وينتمى إليه معظم ما ينشر فى المجلات والجرائد وما تذيعه وسائل الاتصال المختلفة كالإذاعة والتليفزيون والسينما ، وأشرطة التسجيل والأسطوانات ... إلخ إذ أنه يعد نتاج الثقافة الشائعة ، ومن هنا يحق لنا أن نسمى هذا الإبداع الفنى بالفن الذائع أو الشائع .

وهذا الفن الشائع شأنه شأن الفن الخاص ، مسجل ومطبوع ، ويوجد فى أشكال ثابتة ، كما أنه يشترك مع الفن الشعبى فى أنه قد يأخذ أحيانا بعض قيمه ومضامينه ، وسماته ، ولكن لا ليقدمها كما هى بل لكى يعيد صياغتها وتقديمها فى الشكل الذى يتناسب مع المجتمع الذى يذيع فيه ، واستمالة للقاعدة الكبيرة التى تشكل جمهور الفن الشعبى ، لكى تنضم إلى المتلقين الذين يتجه إليهم .

وعلى الرغم من أننى أميل إلى تصنيف الفن الشائع ، باعتباره أقرب إلى الفن الخاص فإنه ، فى بعض مضامينه ، وفى بعض ما يحمله من مشاعر كما أنه فى هدفه النهائى أكثر شبها فى الغالب بالفن الشعبى ، إذ إن كلا منهما يتعامل مع الوجدان والمشاعر ، ويحاول أن يكون مفهوما من الجميع ، وأن يعبر عن قيم جماعة من الجماعات التى يتكون منها المجتمع . والفن الشائع أقرب للشعبى شكلا باعتباره أقرب للتعبيرات التقليدية أو المتعارف عليها بين الجماعة ، منه إلى الفن الخاص . ومن ناحية أخرى فالفن الشائع والفن الخاص مرتبطان أيضا وقريبان إلى بعضهما البعض فى أن الأول يحاول بشكل دائب أن يتخذ القواعد المقررة فى الفن الخاص أساسا له يبنى عليها ، أو أن يجعل أساليبه متفقة إلى حد كبير مع هذه القواعد التى يعتبرها مثلا يحتذى .

وينبغى أن أقرر هنا أنه للأسف لم يتنبه أحد إلى دراسة العلاقة بين التعبير الشعبى وإبداع الثقافة الخاصة ، فالذى لا شك فيه أن ما نسميه بالفن الشائع يمكن أن يكون ميدانا خصبا لمثل هذه الدراسة التى تجلو كثيرا من جوانب هذه العلاقة .. فالرواية مثلا شكل من أشكال الحكى أصلا ، ويمكن لنا أن نعتبرها امتدادا للحدوتة وهى الشكل

الشعبي الأقدم ، وتطويرا لأشكال أخرى من الحكى أو القص التى ألفت لتروى وتدون ومع تطور المجتمعات الإنسانية ، بدأ هذا النوع من القص يصبح شكلا شائعا فى تأليفه ، وأدائه ، وتقديمه ولينتقل فى مرحلة أخرى على أيدى الكتاب الموهوبين ليصبح فنا خاصا ، قائما بذاته له سماته ومميزاته ، وأسلوبه الخاص ، ومع ذلك فإن أشكال القص الثلاثة ، مازالت موجودة إلى الآن فى المجتمعات الحديثة . ويمكن أن نضرب هنا مثالا آخر يوضح ذلك ، فالأغانى والمواويل القصصية التى كتبها ، ومازال يكتبها كتاب متخصصون يؤجرون على ذلك ، وتباع مطبوعة فى طبعات رخيصة فى الشوارع ، قد استمدت أصولها من الحكايات الشعبية أساسا ، وحاولت - ومازال تحاول - تقليدها ، كما أنها بدورها أسهمت دون قصد - غالبا - فى إنتاج كثير من الأغانى والمواويل التى تعلمها المغنون الشعبيون التقليديون وبدأوا يغنونها ويكسبونها انتشارا كبيرا بين المستمعين . ولكننا مع ذلك ينبغى أن نذكر هنا ملاحظة لاحظتها فى أثناء عملى الميدانى ومازالت هذه الملاحظة قائمة ، وهى أنى لم أجد أحدا من الناس العاديين أى المتلقين ، يحفظ واحدا من هذه الأغانى القصصية ، فى الوقت الذى وجدت فيه كثيرين يحفظون الأغانى والمواويل القصصية المجهولة المؤلفة كأدهم الشرقاوى ، وبهية وياسين ، وشفيقة ومتولى ... إلخ ، وهى أكثر هذه الأغانى والمواويل القصصية الشعبية ذيوعا وانتشارا ، أى أنها أكثرها شعبية .

إنه من المهم جدا لنا كدارسين للأدب أو الفن عامة ، أن نحاول أن نتعرف على علاقات المستويات الثلاثة من الفن بعضها بالبعض الآخر ، وفى اعتقادى أن ما يسمى بالفن الشائع أو الذائع إنما يصلح لكى يكون أرضا مشتركة بين الخاص والشعبى وأنه سيقدم لنا نتائج باهرة تغير من كثير من نظراتنا إلى الفنون فى المجتمعات الحديثة .

ولعلى سأجازف بأن أخوض هذه التجربة ، محاولا فهم القيم الجمالية التى تميز هذا وذاك ، وفى محاولتى هذه سأؤكد على أطراف التناقض أى الشعبى والخاص ، غير متناسٍ أو متجاهل أن الفن الشائع يشترك فى بعض الصفات المميزة لكل منهما .

إن هناك بعض خصائص تبدو عالمية فى التعبير الشعبى ، ويمكن إجمالها فى هذه الخصائص :

١ – التصوير المبالغ فيه أو الأقل من المستوى المنتظر (أو الضعيف) .

٢ – اللغة المحددة الخاصة .

٣ – ترجمة الأفكار والمشاعر إلى أحداث ورموز شائعة .

٤ – الميل إلى استعمال التعبيرات التقليدية بشكل متكرر غالبا.

هذه الخصائص لوحظت فعلا فى الأغانى الشعبية المصرية ، بشكل عام ولكن ليس معنى ذلك أنها لابد أن تجتمع كلها معا ، فالذى لا شك فيه أن خاصية واحدة يمكن أن نحسها أو نراها واضحة تماما فى أغنية ولكنها لا تظهر فى أغنية أخرى . والتصوير الضعيف للفكرة والنتائج الثانوية لذلك ، بالإضافة إلى التعبير الأقل عاطفية يمكن ملاحظتها فى كثير من الأغانى القصصية ، ففى هذا الموال القصصى يقول المغنى :

يَا عَاشِجِ الْفَنّ إِسْمَعْ فَنّ وِمَعَانِى
أَنَا هَا ارْوِى لَكْ كَلاَمْ مَشْهُورْ وِمَعَانِى
يَا مَا فِيه عَجَايِبْ جَرَتْ فِى الْحَالْ وِمَعَانِى
بَسّ الشَّطَارَهْ تكُونْ صَاغِى هِنَا عَنْدِى
عَشَانْ جَدَعِينْ كَانُوا إِخْوَهْ عُزَازْ عَنْدِى
وِتْرَوَّج الْبَالْ وِتْخَلِّى الْفُؤَاد عَنَدِى
لِهُمْ مَعْنَى عَنْدِى عَمَلْتُه أَدْوَارْ وِمَعَانِى
خَلِّيكْ مَعَايَا وِشُوف الدُّورْ مِ الأَوَّل
وِشُوف فِعَالِ الطَّمَعْ وإِبْلِيسْ مِ الأَوَّلْ
هَا أَوْصِفْ لَكْ اِلِّلى حَصَلْ بِالظَّبْط مِ الأَوَّلْ
مَفْرُوضْ عَلَيَّهْ أَوَضَّحْ فِى الْكَلاَمْ وِالشَّرْح

وَأعَرَّفِ النَّاسْ حِكَايَة مُدْهِشَة وِالشَّرْح
بَس إنْتَ رَوَّجْ وِشُوفْ مَعْنَى الْكَلاَمْ وِالشَّرْح
هَا أعَرَّفَكْ إيهْ أَسَاسِ الْجَرْح م الأَوِّل
إلْفَنّ أَلْغَازْ وِفِيهْ أَلْفَاظْ مَجْهُولَه
وِهَدِيَّةِ الْحُبّ لَوْ كَانِتْ جَشّ مَجْبُولَه
والشِّتْمَه سَاعْةِ الْهِزَارْ بِتِبْجَى مَجْبُولَه
مِنْ جَبْلِ مَا أطُبّ وَأحْكِى لَكْ هَا أجُولْ مَبْرُوك
هَا أجُولْ أَسَاسِ الرِّوَايَهْ والسَّبَبْ مَبْرُوك
إلْحَاجّ مَبْرُوك وِزُوجْتُه الْحَاجَّه مَجْبُولَه(١)

وينتهى الموال على هذا النحو :

.... عَاشُوا الْجَمِيعْ فِى هَنَا وِيْوِدُّوا بَعْضِيهُمْ
بَجَى فِيهْ تَرَابُطْ مَا بِين الأخْوَاتْ مِنْ تَانِى
وِصَبَحُوا مِثْلِ الْبِنَا بِيْشِدُّوا بَعْضِيهُمْ
وِبَعْدِ طُولِ الْجَفَا دَجّ الْهَنَا تَانِى
يَا سَلاَمْ عَ الأخْوَهْ لَمَّا يِحِبُّوا بَعْضِيهُم
بِيِبْجُوا عِزْوَه يِكِيدُوا خَصِيمْهُمْ تَانِى
....

(١) يا عاشج : يا عاشق . ها اروى : سأورى ، يا مافيه عجايب . فيه من العجائب الكثير . بس . لكن ، صاغى : مصغيا ، جدعين : رجلان أو شابان . وتروج (بتشديد الواو) البال : لا تشغل بالك . وتخلى (بتشديد اللام) : تجعل .

حليك معايا : تابعى ، شوف : انظر ، ها أوصف : سأصف ، اللى حصل بالضبط · ما حدث تماما . بس أنت روج (بتشديد الواو) . انفض عن نفسك الهم فحسب .

مجبولة : مقولة ، الشتمة : (بتشديد الشين وكسرها) : الشتيمة – السب ، بتيجى : يمكن أن تكون ، تصبح ، من جبل : من قبل . ما أطب : أن أقع . أن أنسى ، هااجول · سأقول .

.... يَا لّلى سَمَعْتِ الرِّوَايَهْ شُوفِ الطَّمَعْ عَمَلْ إِيه
إِلدُّنْيَا والْوَجْت وِإِبْلِيس اللَّعِينْ عَمَلْ إِيه
بَعْدِ الْعَذَابْ عَاشْ نَزِيهْ فِي حَظّْ وِمَعَانِي[1]

والتصوير المبالغ فيه ، وافتقاد العلاقات المنطقية يوجدان فى كثير من الأغانى وخاصة أغانى الأطفال فهى مليئة بهما كما نجد فى هذه الأغنية :

أَبُّوحْ يَا أَبُّـوحْ .. كَلْبِ الْعَرَبْ مَدْبُوحْ
وِامُّه عَلِيـه بِتْنُوحْ ..
وِبِتْجُولْ يَا وِلَدِى .. يَا لاَبِسِ الزَّرَدِى ..
يَا طَالِعِ الشَّجَرَهْ .. هَاتْ لِي مَعَاكْ بَجَرَهْ
تِـحْلِبْ وَتسْـجِينِى .. بِـالْمَعْـلَجَه الصِّينِى
والْمَعَلْجَهَ انْكَسَرِت .. يَا مِين يِرَبِّينِى
رَبَّانِى عَبْد الله .. وَأَنَا رُحْت بِيتَ الله
لِجَيت حَمَامْ أَخْضَرْ .. بَـيْلَـجَّطُوهْ سُـكَّرْ
وَأَنَا جيت أَزُورَكْ يَا نَبِى ..
يَا لّلى بْلاَدَكْ بِعِيدَهْ ..
فِيهَا أَحْمَدْ وِحَمِيدَهْ ..
حَمِيدَه وِلْدِتْ وَلَدْ ..
سَمَّاتُه عَبْدِ الصَّمَدْ ..
مَشَّاتُهُ عَ الْمَشَّايَهْ ..
خَطَفِتْ رَاسه الْحَدَّايَه[2] ..

---

(١) يبحى : أصبح ، من تانى : مرة أخرى ، البنا (بضم الباء) : البناء ، بيشدوا بعضيهم (بتشديد الدال وضمها) : يسندون بعضهم البعض ، دج الهنا : دق الها والمعنى عاد الهنا مرة أخرى ، بيبحوا عزوة : يصبحون قوة ، الوجت : الوقت ، الزمن .

(٢) بتنوح تبكى ، بتجول : تقول ، الزردى : الدرع ، تسجينى : سقينى ، والمعلجة : الملعقة ،=

فطالع الشجرة لا يمكن أن يجد هناك بقرة ليحضرها ، والملعقة عادة لا تكون « صينى » كما أنه لا علاقة بين انكسار الملعقة ، والسؤال عمن يقوم بالتربية ، كذلك لا توجد علاقة بين تسمية الولد « عبد الصمد » وتعلمة السير ، وخطف الحدأة رأسه . وبالطبع هناك تفسيرات كثيرة تحاول أن تربط بين العبارات بعضها البعض ، وبين اللاوعى والحلم ، وعالم الطفولة الرحب حيث لا حدود ، ولا قيود ، وحيث التلقائية والعفوية ، والتعبير الحر ، وتكوين علاقات لا صلة لها بالمرئى أو النسب المتعارف عليها فى عالم الكبار ومن ثم فهى أقرب إلى رسوم الأطفال من هذه الناحية .

ولعلنا قد لاحظنا فى الموال القصصى الذى اقتطعنا جزءا منه أن الفكرة والشعور فى المقطوعات القصصية ، قد ترجما إلى حديث ، على حين أن المقطوعة الختامية قد جعلت الرمز أو الحدث الرمزى يحل محل الشعور .

هذه الخصائص المميزة للتعبير الشعبى تؤكد كلها طبيعة الفولكلور التى تنزع نحو البسيط الذى يمكن فهمه مباشرة أو فورا ، وهنا يكمن الانقسام الرئيسى بين الأدب الشعبى والأدب الخاص ، إنه انقسام موجود فى الواقع لأن أحدهما شفاهى مسموع وغير مكتوب والثانى مكتوب ومرئى ومقروء ، فبالنسبة للمسموع ما لم يكن بسيطا ومفهوما مما يسهل استيعابه نفر الإنسان مما يسمع ، وأصبح ذلك عبئا ثقيلا عليه ، فهو عندما يتوقف ليفكر فى معنى ما يسمع سيفقد التواصل وستحدث فجوة .. أما بالنسبة للعين فهى عندما تتوقف لكى تتيح للعقل أن يفهم وأن يستوعب وتعود مرة أخرى فإنها لا تفقد السياق أو التواصل لأن ماتقرؤه مكتوب ولم يتغير ولم يتوقف .. بعكس المسموع المستمر الذى لا يتوقف ليتيح مثل هذه الفرصة للمتلقى . هذا بالإضافة إلى أن هدف كل منهما وتأثيره يتجه وجهة مختلفة فكل منهما يتجه إلى مستمعين أو متلقين مختلفين ، تنتظر منهم أنواع مختلفة من ردود الفعل أو الاستجابة . فالأدب الخاص باستثناء الدراما .. يبدع مع معرفة تامة بأنه سوف يقرأ فى ظروف تسمح بتأثير معين ، وأن هذا

= يا مين : من الذى ، لجيت : وجدت ، يبلجطوه : يطعمونه ، جيت : جئت ، باللى : يا من : سماته (بتشديد الميم) : أسمته ، مشاته (بتشديد الشين) : جعلته يمشى ، الحداية : الحدأة .

التأثير سوف ينعكس على سلوك المتلقى فى شكل ما ، فالأعمال تظهر فى شكل مادى ويمكن العودة إليها مرات ومرات .. والفنان الخاص يمكنه ، وهو دائما يفعل ، أن يعتمد على ذلك . أما الفنان الذى يبدع شفهيا أو المؤدى للفولكلور ، فإنه مضطر إلى أن يستخدم تعبيرات تفهم فورا ، ذلك لأن الطبيعة الشفاهية لأدائه أو إبداعه هى التى يترتب عليها موقف متلقيه منه .. ومن ثم عليه أن يقدم لهم قطعا يمكن أن تكون مفهومة على أنها فعل أو رد فعل .

وهذا الفعل أو رد الفعل لابد أن يكون مباشرا فوريا .. وأكثر من ذلك أهمية أن النص لابد أن يكون جديرا بالتذكر ، ذلك أن الجماعة تعتمد على التشخيص الشفاهى لكى تجسد من خلاله معرفتها ومتعتها .. والتأليف الشفاهى سوف يكون أكثر ميلا إلى التعبيرات التقليدية المتكررة لأنها أكثر سهولة فى فهمها وتذكرها .

ويمكننا أن نشخص الاختلاف بين الفن الخاص والفن الشعبى بتشبيهه بالاختلاف بين الفعل الواعى المتعقل (المكتوب) ، والفعل المنعكس اللا إرادى (الشفاهى) . ولعل قدرة الفنان الخاص على العودة إلى عمله ، وإمعان النظر فيه ، مرة بعد أخرى ، وهو ما يحدث أيضا بالنسبة لمتلقى فنه ، إذ إن أمامهم الفرصة لكى يعيدوا قراءة هذا العمل الفنى أكثر من مرة ، إنما يجعله ذلك واعيا بأسلوبه ، وكيفية استخدامه ، وهذا الوعى يعطيه القدرة على التحكم فى أسلوبه ، وضبطه بشكل أكثر وضوحا واستقلالا . إنه يستطيع أن يبتكر أشكالا جديدة للتعبير ، ولا يجد فى ذلك غضاضة ، بل لعل ذلك من ميزاته التى تحسب له ، إذا استطاع أن يجعل الشكل الجديد أسلوبا مقبولا . وهذه الطاقة ليست فى متناول الفنان الشعبى (أو المبدع) . وسوف يبدو التناقض واضحا عندما ننظر إلى الطرق المختلفة التى يتخذها كل من الفنان أو المبدع الشعبى . بأدائه العفوى إلى حد ما ، والفنان الخاص بأسلوبه المتعمد المدروس للتأثير فى المتلقين لكل نوع من الفنين .

إن الفنان الشعبى يؤلف بين الجماعة ، مؤكدا قيمها ، ومثلها ، كما يعمق من إحساسها بذاتها ، ومن ثم فهو لا يستطيع أن يخرج على هذه القيم والمثل ، ولا أن يسهم

فى تفكيك الجماعة ، وهدم وحدتها ، ولذلك سوف يكون أميل إلى المحافظة فى تعبيره لصالح الوضع القائم . أما ما يؤديه فإنه يجب أن يكون مفهوما من الجماعة ، مؤثرا فيها موظفا لخدمتها ، ومن هنا فإن الفنان الشعبى يستخدم التعبيرات الشائعة لدى الجماعة ، سواء كانت استمرارا للماضى أو حية فى الحاضر ، وهو ما يمكن أن نلمسه فى كثير من النماذج التى استخدمناها ومجموعة النصوص الملحقة بهذه الدراسة . وعلى الجانب الآخر ، يرى الفنان الخاص أن مهمته مختلفة ، فالجماعة عنده لا تمثل نفس الأهمية ، كما أنه متحرر من سلطانها إلى حد كبير ، ورؤيته للحياة قد تختلف تماما مع رؤية الجماعة ، بل لعلها أكثر تفردا ، ذلك أنه يفترض جدلا أن الحياة تفقد بريقها ورونقها بالتكرار . وهو يحاول أن يعبر عن نفسه كفرد نافذ البصيرة يريد أن ينقل شيئا إلى قرائه أو مستمعيه أو مشاهدى عمله . كما أن ارتباطه بالماضى مختلف تماما ، إذ يحاول من خلال ارتباطاته بالماضى أن يثرى خبرة الحاضر ، أكثر مما يهدف إلى توحيد متلق فنه مع الماضى أو مع الحاضر.وهو عندما يؤكد قيما معينة من خلال إبداعه الفنى ، لا يفعل ذلك باعتبار أن هذه القيم ممثلة للجماعة ، ومن ثم فهى صحيحة ، وأن واجبه أن يقرها فى عمله الفنى ولكنه يفعل ذلك كفرد قائد يرى بنفاذ بصيرته ما هو خطأ ، وما هو صواب وما يتسم بالقصور فى هذه القيم ، والمثل والخبرات ، وعلى ذلك فالطبيعى أن ما يبدعه إنما يؤكد الخبرة ويفسرها . ولكن ربما جاءت الخبرة الجديدة بما يصدم ، ويثير الارتباك والتشويش ، وهنا إما أن يتجاهل المتلقون العمل تماما ، وبذلك لا يتحقق هدف الفنان ، وهو ما يحدث فى بعض الأحيان ، وإما أن يفرض العمل نفسه عليهم ، ويدفعهم إلى تغيير بعض مفاهيمهم وقيمهم ، لأنه يتوافق مع حاجة ملحة لديهم ، ربما كانوا يحسونها فى أعماقهم ، ولكنهم لا يستطيعون التعبير عنها ، فيأتى الفنان ليبلور ذلك من خلال عمله الفنى ، فيزيد من عمق الوعى ، ويساعد على إبرازه . وينبغى الإشارة هنا إلى حقيقة غاية فى الأهمية ، وهى أن الفن الخاص هو نتاج المدينة أساسا ، وقيمه الفنية هى نتاج طبيعى لحياتها ، وقيم المدينة تؤكد التغير وتعين عليه ولذلك فالفن الخاص يعمل لصالح التغير . أما الفن الشعبى فإن تمسكه بالتقاليد

والموروثات ، يجعله أميل إلى تأكيد الخبرة الموجودة والمثل القائمة ومن ثم لا يدفع إلى التغيير السريع فالتقاليد والأعراف والمشاعر التى يعبر الفولكلور عنها تجعل المتلقين أكثر استجابة لها وميلا إلى عدم الخروج عنها من ذى قبل ، ومن ثم تتأكد أنماط السلوك القائمة والمشاعر التى ترتضيها الجماعة.ولكن ليس معنى ذلك أن نتهم الفولكلور بالرجعية كما يحلو للبعض أن يصفه ، ذلك لأنه لا يحث على التغيير السريع أو يدفع إليه ، ولأنه يؤكد قيما أخلاقية وأنماط سلوكية يمكن نسبتها إلى الماضى ، ومن ثم فهو يؤكد أساليب حياة لم تعد قادرة على مواجهة الحاضر أو المستقبل ، فالحقيقة أن الفولكلور لا يفعل ذلك فى الأغلب الأعم أو أن الجانب الأصيل فيه لا يؤدى إلى ذلك ، لأنه يؤكد قيما أخلاقية ، وأنماط سلوكية تمجد المثل العليا والأنماط المثلى من السلوك ، مما يجعل الفرد يحظى باحترام جماعته وتقديرها ، ويعين على تماسك الجماعة ووحدتها .

ويحاول كل من الفنان الخاص والفنان الشعبى أن يستميل المتلقين إليه ، لكى يتواصلوا معه من خلال تعبيره باللغة الخاصة التى يستخدمها . وكل منهما يحاول أيضا أن يغرى المتلقين بقبول عالمه وقيمه ، وإرجاء الحكم على ذلك العالم وتلك القيم مؤقتا ، فهما يخلقان عالما متخيلا يشبه الحياة ، ولكنه فى الوقت ذاته يختلف عنها أيضا ، ولعل هذا يقودنا إلى رؤية أكثر عمقا للمجتمع ، وللفنان ، لكى تتضح الصورة أمامنا ، ولكى نحاول التوصل إلى سبب وجود هذا التميز بين نوعين من الفن . أن المجتمعات الشعبية ، قد تقيم وزنا كبيرا ، وهى لا شك تفعل ذلك ، للصراع الذى يحدث بين الميول الاجتماعية العامة وبين النزعات الإنسانية الخاصة ، ولعل ذلك يقلقها كثيرا ، ومن ثم فهى تحاول من خلال الفولكلور أن تؤكد بدرجة كبيرة من الوعى ، على حاجة الناس أن يعيشوا معا ، لكى يتمكنوا من صنع الحياة لأنفسهم ، والتغلب على المشاكل التى قد تواجههم ، أو السيطرة على القوى التى تناوئهم ، والتى قد ينتهى بها الأمر إلى تدميرهم ، والقضاء عليهم.وهكذا تنشأ الرغبة فى التجمع ، حفاظا على الحياة وينشأ الميل إلى الترابط خوفا من المجهول ولكن هذا قد يؤدى فى الوقت ذاته إلى وجود الصراع الذى يتولد عن رغبة الإنسان فى أن يحتفظ بفرديته وذاته . ولذلك فإنه عندما يقدم

الفولكلور العالم المتخيل فى صورة حية ، إنما يقوم فى الحقيقة بالنيابة عن المجتمع بقبول هذا العالم أو يرفضه أو يعترض عليه ، مستعينا على ذلك بالتقاليد نفسها .

وعلى الرغم من أن ميول الإنسان المدنى أو نزعاته ليست مختلفة أساسا عن نزعات الإنسان فى المجتمعات الشعبية ، فإنه يتعامل معها بأسلوب مختلف فى إبداعه الفنى . إن الأدب المدون (الخاص) وهو الذى يوجد أساسا فى المجتمعات المدنية ، يعبر فى حقيقة الأمر عن إنسان هذه المجتمعات فى الأغلب الأعم ، أو يتبنى نظرته إلى الحياة من حوله بأبعادها المختلفة . إن ميول الإنسان المدنى ونزعاته تنشأ فى جزء كبير من إحساسه بافتقاد الموروث أو التقاليد ، ومن ضجره وقلقه ، وحالته المطردة التغير ، وقد يتصور أن خلاصه مما هو فيه من قلق وملل يمكن أن يتحقق عن طريق تمسكه ببقايا قديمة أو آثار من مجتمعه الأصلى فى الريف مثلا (اللجوء مثلا إلى الضواحى بعيدا عن صخب المدينة) أو الهروب إلى بطولة خيالية (أفلام جيمس بوند مثلا) ، وقد ينتهى به الأمر إلى حالة من التصوف عندما يحس أنه سيد مصيره ، ويرغب فى تحقيق نوع من السمو لذاته .

والأدب الخاص يؤكد وحدة القارئ وعزلته ، عندما يدفعه إلى التأمل فى الأفكار التى يواجهها ، وإلى أن يفسرها باعتبارها تجربة شخصية ، ولذلك فالفنان الخاص واحد من أبطال ثقافة المدينة ، وهو بالتوازى مع العالم ، لكل منهما دوره الخاص جدا الذى يحاول من خلاله أن يعلمنا شيئا عن أنفسنا ، وأن يجعلنا قادرين على أن نتحكم فى حياتنا بشكل أكبر ، ومن ثم نكون أقدر على تغيير حياتنا وأنفسنا وأقدارنا إلى الأفضل . إننا لكى نتقدم يجب أن نتغير ، والفلسفة والفن والعلم تبحث جميعا عن الحقيقة وتشرحها أو بمعنى آخر تسعى إلى تغييرنا لكى يكون التقدم ممكنا . والفن فى عالمنا الحديث يعبر عن عالم فى حالة تدفق وجريان أو تغير مستمر ، ومن ثم فهو قادر على المساعدة على استمرار الحقائق النسبية فقط المبنية على التأمل فى كلام الآخرين ، (تأمل الأفراد لكلام غيرهم) .

والمجتمع الشعبى والفن الشعبى لا يقبل تغير القيمة المستقرة بسهولة طالما أنها تؤكد

وحدة الجماعة ، وتعمل على صيانة التقاليد التى تعارف المجتمع على احترامها . وليس معنى ذلك أن المجتمعات الشعبية ، ومن ثم فنونها ، فى حالة ثبات دائم ، أو جمود ، فى مقابل التغير والحركة والتقدم .. إلخ ، ولكن المعنى أن التغير فى المجتمعات الشعبية ، بمختلف أبنيتها أبطأ حدوثا ، ويستغرق وقتا أطول ، نتيجة لظروف هذه المجتمعات ، وأسلوب حياتها . إن التغير عندما يحدث فى هذه المجتمعات ؛ إنما يحدث بأقل قدر ممكن من الخسائر المعنوية والمادية ، التى يمكن أن تصيب الفرد أو الجماعة إذا لم يكونا مهيئين لقبول هذا التغير ، كما أن نتائجه تكون أكثر رسوخا ، لأن الدوافع والأسباب التى أدت إليه عميقة فى وجدان الناس وعقولهم .

الفصل الأول

إبداع الأغنية وانتشارها

* إبداع الأغنية .
* الانتقال الشفاهى .
* أسباب التغيرات التى تظهر فى الأغنية .

إبداع الأغنية

إن ثقافتنا العربية لم تعرف مصطلحات «الأغنية الشعبية» «Folksong» و «الحكاية الشعبية» «Folktale» وما إلى ذلك من مصطلحات فولكورية إلا حديثا جدا، بالقياس إلى معرفة الثقافة الغربية بهذه المصطلحات.

والحقيقة أنه من الصعب أن نعرف على وجه الدقة متى صيغ مصطلح «الأغنية الشعبية» وإن كان يبدو أن المصطلح الألمانى «Volklied» الذى استخدمه «هردر «Herder» فى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر هو الذى ترجم بعد ذلك إلى مختلف اللغات، ليعنى «الأغنية الشعبية».

ولكن أن يصوغ إنسان مصطلحا شىء، وإن يحدد مجاله، وحدوده – أو بمعنى آخر أن يعرف المصطلح – شىء آخر. فلقد دار نقاش طويل منذ صيغ المصطلح حول تعريف «الأغنية الشعبية» وأصلها وطبيعتها، ويحمل كل يوم جديدا حول هذا الموضوع تبعا للتطور الذى يحدث للمجتمعات الإنسانية، والظروف الحضارية التى يمر بها كل مجتمع.

لقد كانت النظرة السائدة بين الكتاب الجرمان الأوائل فى المرحلة الرومانسية، هى أن الأغنية الشعبية نوع من الإنتاج الفنى العفوى الغامض الذى تنتجه الجماعات الشعبية وهو ما عبر عنه فيلهلهم جريم بقوله «إن الأغنية الشعبية تؤلف نفسها، وأن «الشعر الشعبى يصنع نفسه»، والحقيقة أن الأخوين جريم قد تمسكا بهذه النظرية، وذهبا إلى القول بأن الشعر الملحمى على سبيل المثال لم يبدعه شعراء معروفون معينون، ولكنه انبثق منذ زمن طويل بين الناس وشاع عن طريقهم دون وعى بنفس الطريقة التى نشأت بها اللغة.

وقد فهم هذا التعبير من جانب كثير من الدارسين بأكثر مما عناه جريم نفسه

إذ اعتقدوا أن الأغنية الشعبية تؤلفها الجماعة الشعبية كلها بشكل عفوى ، أو تلقائى ولعل هذا هو ما دفع هؤلاء الدارسين إلى الوقوف فى الجانب المقابل تماما ، وإلى السخرية مما ذهب إليه جريم ، مؤكدين أن الأغنية الشعبية وغيرها من الأشكال الفولكلورية على الرغم من أنها ملك الناس جميعا ، إلا أنها من إبداع الفرد أساسا ، وليس إبداعا من جانب الجماعة كلها ، فكما أن خلف كل عمل فنى ، فنان متميز ، لابد من أن يكون وراء هذا اللون من ألوان التعبير الفنى أيضا فرد متميز بقدراته الفنية التى تجعله يختلف إلى حد ما عن غيره من الأفراد الذين يعيش بينهم ، ويشترك معهم فى كثير من خصائصهم سواء على المستوى الفردى أو الجماعى ، فالعمال الذين يعملون فى البناء مثلا يشتركون جميعا فى أداء نفس العمل تقريبا ، ولكنهم يترجمون من خلال عملهم هذا أفكارا ، وصورا للمهندس الذى صمم المبنى ، ومن هنا فإن أفكار هذا المهندس هى التى تترجم إلى الشكل الذى يبدو عليه المبنى فى النهاية بشكل أو بآخر.

وينبغى أن أشير هنا إلى أن هناك بالطبع نظريات نقدية عديدة ، تحاول أن تفسر الإبداع الفنى ، والفرق بين العمل الفنى والعمل الصناعى ، وما إلى ذلك ولكننا لن ندخل إلى هذه الدائرة ، لأن ذلك ليس من أهداف هذه الدراسة.

إن الدارسين – كما رأينا – قد ساروا فى اتجاهين متضادين : اتجاه يرى أن سيطرة العقل الجمعى هى التى تؤدى إلى نشأة الأغنية وغيرها من الأشكال الفولكلورية وعلى ذلك ينظر أصحاب هذا الاتجاه إلى الأغنية الشعبية على أنها ليست إنتاجا فرديا ولكن المجتمع كله هو الذى أنتجها ، وأن التداول الشفاهى هو الذى يثريها ، ويضيف إليها .. واتجاه آخر يعزو نشأة الأغنية إلى الموهبة الفردية للإنسان ، وإن كان أصحاب هذا الرأى يسلمون فى ذات الوقت بتأثير المجتمع على الفرد الموهوب.

وقد سمى الاتجاه الأول « نظرية الإنتاج » وهى التى ترى أن الأغنية الشعبية بشكل عام قد نشأت بين الشعب أو أنشأها الشعب . أما الاتجاه الثانى فقد سمى « نظرية الاستقبال» وهى تذهب إلى أن الأصل أو النشأة غير مهمين، وأن الأغانى التى استطاعت أن تحقق لنفسها انتشارا واسعا بين الناس ، إنما هى الأغانى التى يمكن أن

تطلق عليها أغانى شعبية فحسب ، بصرف النظر عمن أبدعها أساسا .

وقد نشأ إلى جانب هذين الاتجاهين ، اتجاه ثالث يحاول التوفيق بينهما فيسلم من ناحية بأن الإبداع الشعبي شأنه شأن إبداع الفنان الخاص ، إنما هو فى جوهره وطبيعته إبداع فردى ، ولكن تأثير المجتمع أكثر وضوحا فيه من الآخر هذا بالإضافة إلى أن رؤية المجتمع ورأيه هما اللذان يؤديان فى النهاية إلى قبول هذا الإبداع ، أو رفضه . فإذا قبله فإنه يتبناه ، وعلى ذلك يصبح له الحق فى البقاء والاستمرار والنمو ، وأن يكون من حقه أن يحمل صفة الشعبي أما إذا رفضه ، فإن هذا يعنى موته واندثاره .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإنه على الرغم من دور المجتمع الكبير فى هذا الشأن فإن تداول هذا الإبداع يتم عن طريق الأفراد أيضا ، وليس عن طريق المجتمع كله ، ذلك أن هذا غير ممكن فى أى مجتمع من المجتمعات ، القديمة أو الحديثة .

وربما يمكننا القول بناء على ذلك أن فردا ما يغنى أغنية يعبر بها عن فرحه أو حزنه . أو ليسلى نفسه ، أو غير ذلك من أسباب ، ثم يسمعها آخرون قد يشاركونه نفس مشاعره ، أو رغبته فى التسلى وقطع الوقت ، أو قد يختلفون معه . وهم هنا أمام أحد أمرين إما أن يقبلوا أغنيته أو يرفضوها . فإذا قبلوا الأغنية فإنهم قد يغنونها معه . أو يحفظونها عنه ليغنوها بعد ذلك ، وقد يعدلون ما لا يروق لهم فيها ويغيرون ما لا يعجبهم منها ثم ينقلها كل منهم إلى أفراد آخرين فى إطار عائلته أو أصدقائه أو غيرهم . وهكذا . إلى أن تصبح الأغنية ملكا للجماعة كلها أو للمجتمع كله ومن ثم يحق لأى فرد أن يغنيها بدوره ، وأن يعدل أو يغير فيها كما يشاء فى حدود الإطار العام الذى استقر عليه المجتمع وارتضاه .

إن الأمر المؤكد أنه لابد للأغنية الشعبية من بداية ما . وأن هذه البداية لابد أن تكون من عمل فرد ما ، وإلا كان علينا أن نؤمن أنه من الممكن لجماعة من الناس أن يجلسوا معا ، وأن يقول كل منهم كلمة أو أن يترنم بجملة موسيقية . فتكون النتيجة أن تكون لدينا أغنية شعبية . وهو ما لا يستطيع أن يذهب إليه أشد المتحمسين للجماعية أو للعقل الجمعى أو التأليف الجمعى . غلوا فى آرائهم .

وإذا كنا قد وصلنا إلى هذه النقطة فإننا نؤكد ما سبق أن قلناه من أن مسألة البحث عن الأصول، وتتبع النشأة أمران لا جدوى من ورائهما[1] وأن الجانب الذى ينبغى أن نقف عنده حقيقة، وأن نمعن النظر فيه، هو ذلك الجانب الخاص بتداول الأغنية وأدائها، وأعنى بذلك التنافل الشفاهى، ذلك أن هذا هو العامل الرئيسى المؤثر فى الأغنية، كما أنها أبدعت فى إطاره، ويتم نموها وانتشارها عن طريقه، وتثرى أيضا من خلاله. هذا بالإضافة إلى أنه هو الذى يكسبها فى النهاية صفة الشعبية بالاشتراك مع عامل آخر رئيسى هو التعبير عن وجدان الجماعة ذلك لأن الحصيلة النهائية التى سيتبناها الشعب بعد تاريخ حياة قد يطول أو يقصر. إنما هى نتاج مشاعر وعقول وخبرات آلاف الأفراد الذين تغنوا بالأغنية، واحتفوا بها لأنها تؤدى دورا فى حياتهم، وهذا هو الذى يؤدى فى النهاية إلى نقل حق ملكية الأغنية من الأفراد إلى المجتمع كله.

ولنتصور معا كيف يمكن أن تنشأ الأغنية - أو الحكاية - الشعبية، وتشيع بين متذوقيها، وفى المجتمع عامة.

قد يخترع شخص، ولنرمز له بالحرف (أ) أغنية ما أو حكاية ما، ثم يغنيها أو يحكيها بعد ذلك لصديق له ولنرمز له بالحرف (ب)، ولنفترض أن هذه الأغنية أو الحكاية قد أعجبت (ب) ومن ثم رواها لآخر هو (ت) وأنه سيغير فيها عن وعى أو عن غير وعى، ومن المحتمل أن يغنيها أو يحكيها أكثر من مرة لأصدقائه وجيرانه. وأن يعدل فيها لتناسب من يغنى أو يحكى لهم، وقد يضيف هو إليها ما يجعلها أكثر جاذبية لمستمعيه. وهكذا تنتقل الأغنية أو الحكاية من (ت) إلى (ث) بعد ذلك. مضافا إليها ما يراه (ت) مناسبا، وسيسير (ث) و (ج) و (خ) ... إلخ على نفس المنوال. وبذلك قد تصل الأغنية أو الحكاية إلى كل فرد فى التسلسل بشكل يختلف إلى حد ما عن ذلك الشكل الذى وصلت به إلى من قبله حتى ينتهى بها الأمر إلى الشخص الأخير المفترض فى التسلسل (ى) والذى يمكن أن تصل إليه الأغنية أو الحكاية مختلفة

(١) انظر أحمد على مرسى. الأغنية الشعبية - دراسة ميدانية فى إقليم البرلس. رسالة ماجستير قدمت إلى كلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٦٦. لم تطبع

تماما عن الشكل الذى بدأت به لدى (أ). ولعلنا نتساءل هنا من هو مؤلف الأغنية أو الحكاية التى وجدناها عند «ى» هل هو (و)، إنه بالتأكيد ليس (و) لأنه سمعها من (هـ)، وسمعها (هـ) من (ن) وهكذا نعود عكس التسلسل الذى بدأنا به لنكتشف أن الأغنية أو الحكاية التى بين أيدينا لا يمكن لنا أن نذهب إلى أنها من صنع (أ)، ومن المؤكد أنه لن يتعرف عليها إذا أتيح له أن يسمعها ثانية، فقد تغيرت كثيرا منذ غنيت أو حكيت إلى (ب)، وانتقلت بدورها من (ب) إلى (ت) وهكذا.

أين المؤلف إذن؟ إن أفضل ما يمكن قوله فى هذه الحالة أن المؤلف هو (أ) و(ب) و(ت) و(ث)... إلخ وأن حق التأليف يخص كل الذين تداولوها، واشتركوا فى نقلها، وعلى ذلك يمكن القول أن التأليف قد بدأ فرديا على يد فرد، واستمر أيضا يقوم به أفراد، ولكنه انتهى إلى أن أصبح جماعيا فقد اختفى الفرد، وتسلل المجتمع تسللا غير محسوس إلى الدائرة، ليفرض وجوده عن طريق الأفراد ذاتهم.

وسنضرب هنا مثلا آخر، لنفترض أن (أ) غنى الأغنية أو حكى الحكاية لمجموعة من أصدقائه هم (ب١) و(ب٢) و(ب٣) و(ب٤) مثلا وأن كلا منهم غنى هذه الأغنية أو حكى تلك الحكاية أيضا لمجموعة من زملائه (ت١) و(ت٢) و(ت٣)... إلخ فبدلا من أن يكون هناك (ب) واحد، سيكون هناك أكثر من (ب)، وبدلا من أن يكون هنا (ت) واحد سيكون هناك عشرات، وهكذا. فإذا افترضنا أيضا أن كلا منهم سيغنى الأغنية أو سيحكى الحكاية بتنويعاته، وإضافاته الشخصية لعدد من أصدقائه أو معارفه، أو أفراد أسرته فيما بعد، فإن عدد الأفراد الذين يمكن أن يكونوا قد استمعوا إلى الأغنية أو الحكاية من ثم غنوها أو حكوها سيتزايد بشكل كبير جدا، وكلما تقدمنا فى سلسلة التناقل زاد العدد، حتى نصل إلى نهاية السلسلة المفترضة وحينئذ سيكون العدد الذى لدينا ممن يعرفون الأغنية أو الحكاية، ويقدرون على الغناء أو الحكى هائلا. فإذا وضعنا فى اعتبارنا أن نسبة كبيرة منهم لن تحكى أو تغنى الحكاية أو الأغنية كما سمعوها بالضبط كان لنا أن نتخيل ما يمكن أن نحصل عليه فى النهاية.

إن هذه الصورة المفترضة هى التى حوفظ بها على النصوص الشفاهية، والتى عن

طريقها تحت هذه النصوص ، وظل حيا منها ، ما كان قادرا على الحياة ، والتعبير عن رواتها ومستمعيها . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فهى تثبت أن هذه النصوص فى حالة دائمة من الحركة والتغير ، وأنها لا تجمد مطلقا إلا إذا دونت .

إن دارسى الفولكلور يعرفون تماما أن النصوص التى يسجلونها من أفواه الناس ، وخاصة الحكايات والأغانى ، وفى بعض الأحيان الأمثال والألغاز ، تختلف من إنسان إلى إنسان وأنه من النادر مثلا أن تسجل حكاية شعبية من راويين مختلفين بنفس الشكل والأسلوب ، بل إن الراوى نفسه لا يحكى الحكاية بنفس الطريقة مرتين . كما أن نفس الأمر صحيح إلى حد ما بالنسبة للأغنية ، على الرغم من أن الأغنية تتميز عن الحكاية بوجود العامل الموسيقى الذى يساعد فى المحافظة على الأغنية ، ويحدد إطارها العام وهو ما لا يتوافر للحكاية الشعبية . ولعل ما يهمنا هنا أن نشير إليه هو أن هناك تنويعات كثيرة للنص الواحد ، وأن هذا هو الذى يساعد على بقاء النص حيا متداولا ، لأنه يلبى أكبر قدر ممكن من احتياجات الجماعة ، كما أنه يوفر لها عن طريق الأفراد المبدعين القدرة على تغيير ما لا يلائمها ، ولا يتوافق مع تقاليدها أو ظروفها الجديدة مثلا ، ومن هنا يستمر النص ، ويدوم إذا نال قبول الجماعة واستحسانها ، كما ينتهى ويموت إذا استنكرته أو لم يجد قبولا لديها .

وليس من المتصور مع كل هذا الكم الهائل من النصوص وتنويعاتها أنها كلها ستظل حية متداولة ، أو أن الجماعة ستحافظ عليها جميعا ، ذلك أن ما سيبقى هو ما سيفرض نفسه على الرواة والمغنين مما تقبله الجماعة ، وهو ما سيدفع الكثيرين إلى تداوله ، أما ما سيعبر عن ذوق شخصى ، فإنه بالضرورة لابد أن ينتهى سريعا .

ويمكن لنا فى هذا المقام أن نوضح كيف تسم الجماعة الشعبية أو المجتمع الشعبى النص المبدع بسماته الجمعية ، وذلك فى إطار الصورة التى افترضناها لانتقال النص من مبدعه الأصلى إلى غيره من أفراد الجماعة .

لنفترض مثلا أن أغنية مثل « الحنه يا حنه يا قطر الندى » قد بدأت بهذه الجملة فحسب ، إشارة إلى ما شاع حول زواج « قطر الندى » ابنة « خمارويه » من الخليفة

العباسى « المعتضد » وما أنفق على تجهيزها ، من أموال طائلة ، مما ذكره المؤرخون ، حتى أنه قيل ، إنه حمل معها ما لم يُرَ مثله ، ولا سمع به فى وقته ، وأنه كان من بين هذا الجهاز دكة من أربع قطع من الذهب عليها قبة من ذهب مشبك فى كل عين من التشبيك قرط معلق فيه حبة من الجوهر لا يعرف لها قيمة . وكان فى الجهاز مائة هاون من الذهب يدق فيه العود والطيب هذا بالإضافة إلى أن « خمارويه » أمر بأن يبنى لها على رأس كل مرحلة من طريق رحلتها من مصر إلى بغداد قصر تنزل فيه للراحة والاستجمام ، كى تصل إلى زوجها فى أبهى حلة ، وأجمل منظر .

لقد عاشت على أفواه الشعب تلك الأغنية الرمزية التى تحمل اسم « قطر الندى » ومطلعها :

« إلْحِنَّه يَاحِنَّه يَا قَطْرِ النَّدَى ...
يَا شِبَّاك حَبِيبِى يَا عِينِى جَلاَّبِ الْهَوَى .. »

ويرى المرحوم الأستاذ الدكتور محمود الحفنى [1] أن تلك الأغنية فى لهجتها الحديثة لا تمت بأصل إلى هذا التاريخ الذى يتجاوز ألف سنة . ولكن حسب هذه الأغنية أنها تعبير شعبى وتخليد فنى لهذا الحدث وذلك يدل على أن « عرس قطر الندى » كان قد بلغ شهرة ذات دوى حفظته الأجيال وأشاعته تلك الأغنية .

ولكن الأغنية لم تقف عند هذه المقطوعة التى يرد فيها ذكر « قطر الندى » بل أضيفت إليها مقطوعات أخرى ، وشاعت فى الريف والمدن المصرية ، غنتها الفتيات فى احتفالات العرس ، وغنتها أيضا المغنيات المحترفات اللائى كن يستأجرن من المدينة للغناء فى مثل هذه المناسبات ، سواء فى المدن أو القرى .

وتتفق كل النصوص تقريبا فى معظم مقطوعاتها التى تقول :

المغنية : يَا خُوفِى مِنِ أُمَّكْ لَتْدَوَّرْ عَلِيكْ
- لأَحُطَّكْ فِى شَعْرِى يَا عِينِى وَأَضَفَّر عَلِيكْ

(١) د. محمود الحفنى : ثلاثة أعراس أدت بالخزينة إلى الإفلاس — دار الكاتب للطباعة والنشر — المكتبة الثقافية العدد ١٩٩ — يونية سنة ١٩٦٨ ص ٤٤ .

المرددات : إِلْجِنَّه يَا جِنَّه يَا قُطْرِ النَّدَى
يَا شِبَّاكْ حَبِيبِى يَا عِينِى .. جَلاَّبِ الْهَوَى
المغنية : يَا خُوفِى مِنِ أُمَّكْ لَتْدَوَّرْ عَلِيكْ
لاَحُطَّكْ فِى عِينِى يَا عِينِى وَاتْكَحَّلْ عَلِيكْ
المرددات : إِلْجِنَّه يَا جِنَّه يَا قُطْرِ النَّدَى
يَا شِبَّاكْ حَبِيبِى يَا عِينِى جَلاَّبِ الْهَوَى
المغنية : يَا خُوفِى مِنِ أُمَّكْ لَتْدَوَّرْ عَلِيكْ
لاَحُطَّكْ فِى صِدْرِى يَا عِينِى وَاتْقَمَّطْ عَلِيكْ
المرددات : إِلْجِنَّه يَا جِنَّه .. يَا قَطْرِ النَّدَى
يَا شِبَّاكْ حَبِيبِى يَا عِينِى .. جَلاَّبِ الْهَوَى(١)

وتقف النصوص المسجلة من الريف عند هذا الحد ، وتستمر النصوص المسجلة من المدينة لتتناول بقية أجزاء الجسم ، على نفس الوتيرة فى صور هابطة تستثير الغرائز وقد هذبت هذه الأغنية عندما قدمها فرق الكورال والغناء فغيرت المقطوعة الثالثة لتكون على النحو التالى :

يَا خُوفِى مِنِ أُمَّكْ لَتْدَوَّرْ عَلِيكْ
لاَحُطَّكْ فِى صِدْرِى يَا عِينِى واللُّولِى عَلِيكْ

وهكذا استخدمت الحادثة التاريخية المتميزة وهى زواج قطر الندى ، وما يمكن أن يوحى به ذكر اسمها ، من بذخ وترف وثراء ، فى مقطوعة واحدة ، ثم أضاف إليها المغنون ما شاءوا ، حتى وصلت إلينا على النحو الذى ذكرناه .

إن تقاليد بعض المجتمعات الشعبية تمنع الحديث علانية فى مثل هذه الأمور التى أضيفت إلى الأغنية فى المدينة ، كما أنها تفرض قدرا من الحياء فى المرأة يمنعها من أن تتخذ مثل هذا الأسلوب فى الحديث أو الغناء .

---

(١) لتدور : أن تبحث ، لاحطك : أضعك أو أخفيك ، أتقمط : هو ما يشد به الصبى فى المهد والمعنى هنا أنها ستربطه إلى صدرها .

وعلى ذلك ستختلف الأغنية فى جوانب كثيرة منها تبعا لاختلاف من يؤدى الأغنية ومن يستمع إليها أيضا . كما أن المعالجة فى الحالتين تحمل خصائص كل منهما .

وليس هذا أمرا مفترضا ، بل إنه حقيقة واقعة يمكن أن نضرب عشرات الأمثلة على صحتها .

ويحدث شيء مشابه لذلك فى الأغانى التى يكتبها مؤلفون معينون ليغنيها بعض المغنين والمغنيات المعروفين فى المجتمع ، ومن يرجع بالذاكرة إلى بعض ما كانت تنشره الصحف من أغانى المطربة الراحلة أم كلثوم سيجد أنها كانت تتدخل بالتغيير فى نصوص أغنياتها لتحذف مقطوعة من النص الشعرى أو بيتا ، أو تقدم جزءا من الأغنية على جزء آخر ، أو تضع كلمة مكان أخرى أو بيتا مكان بيت ولعل أهم مثال يمكن أن نذكره هنا هو قصيدة الأطلال للشاعر إبراهيم ناجى التى تبدأ على هذا النحو :

يَا فُؤَادِى رَحِمَ اللهُ الْهَوَى . كَانَ صَرْحًا مِنْ خَيَالٍ فَهَوَى

فقد غيرت المغنية بداية القصيدة لتصبح :

يَا فُؤَادِى لا تَسَلْ أَيْنَ الْهَوَى . كَانَ صَرْحًا مِنْ خَيَالٍ فَهَوَى

كما غيرت فى بعض الأبيات الأخرى أيضا .

وعندما غنت قصيدة أبى فراس الحمدانى :

أَرَاكَ عَصِىَّ الدَّمْعِ شِيَمتُكَ الصَّبْرُ . أَمَا لِلْهَوَى نَهْىٌ عَلَيْكَ وَلاَ أَمْرُ

لم تغن القصيدة كاملة ، ولكنها اقتطعت منها مجموعة من الأبيات لتغنيها .

وإذا كنا نشير إلى هذه الظاهرة ، فليس معنى ذلك أن هذه التغييرات مطردة كثيرا ، أو أنها تذهب إلى أبعد من ذلك ، ذلك لأن هناك دائما النص الأصلى الذى يرجع إليه ، كما أن هناك المؤلفين والنقاد الذين يمكنهم أن يحدوا من حرية المغنى فى أن يفعل ما يريده . ومع ذلك فيحدث فى بعض الحالات كما فى المثالين السابقين أن يكتسب هذا النوع من التغيير استحسان الناس وقبولهم ، ومن ثم يقبل بمضى الوقت على أنه قراءة مأثورة . وهنا يجب أن نذكر كقاعدة عامة أن هذا لا يمكن أن يحدث إلا فى غياب النص الأصلى ، وعدم تداوله بين أيدى الناس .

إن عملية التأليف الجمعية التي سبق لنا وصفها لا تختلف في كثير من جوانبها عن أسلوب الفرد الخلاق ، إذ يمكن القول أنها نتاج مكبر للآخر بنسبة هائلة ، أما من حيث المبدأ فهما متماثلان . فالنص سواء في جانبه الشعري أو الموسيقي — لا يولد جاهزا بكل تفاصيله في ذهن المؤلف ، بل على العكس ، إنه يأخذ أشكالا عدة ، ويتعرض لتغيرات كثيرة قبل أن يصل إلى الشكل الذي يقبل به ، والذي يمكن غناؤه آخر الأمر . وهناك فرق بسيط بين الشعبي والخاص في هذه الناحية وهو أن عملية التغيير والتعديل في النصوص الشعبية والتي تنتهي إلى وجود إطار عام ، إنما يجريها الناس بدلا من الفنان الفرد .

إننا نعرف أن الشاعر أو الكاتب قد يغير في قصيدته أو قصته عندما يراجعها مرة بعد أخرى ، وهناك دراسات كثيرة تتناول الإبداع الفني ، وكيف يبدع الشاعر مثلا قصيدته ، بالرجوع إلى النسخ الخطية التي كتبها قبل أن يستقر به الأمر على نشر قصيدته بالشكل الذي ينتهي إليه . وهنا يمكننا القول أن كثيرا من النصوص الشعبية يمكن أن يصدق عليها هذا الأمر أيضا ، فهناك نصوص هي أقرب إلى مسودات الشاعر أو الكاتب ، والفارق بين هذين النوعين من المسودات أن مسودات الشاعر أو الكاتب ملك له جميعا منذ البدايات الأولى وحتى ينتهي إلى التشكيل النهائي للنص الذي يقدمه للناس . أما بالنسبة للنصوص الشعبية فإنها ملك للناس جميعا ، كما أننا يمكن أن نجد نصا غير كامل إلى جانب نص كامل ، ولكل منهما قيمته وأهميته . ولكننا بالطبع لم يصادفنا كاتب أو شاعر نشر مسودات قصصه أو قصائده إلى جانب القصص والقصائد التي اكتملت باعتبارها نصوصا كاملة أو أن كلا منها نص في حد ذاته .

إن عملية الإبداع الشعبي شركة بين الفرد والمجتمع ، لذلك فإنه ينبغي التنبه إلى أنه لا يوجد في دراسة النصوص الشعبية ما يمكن أن يسمى تشويها أو تحريفا للنص ، ذلك أنه إذا شوه أو حرف فقد حياته ، ولم تعد له وظيفة ومن ثم يختفي ، ولذلك لا يجوز لنا أن نسمي التنويعات المختلفة للنصوص تشويهات أو تحريفات وإلا كان علينا بنفس الدرجة أن نعتبر المسودة الأولى لقصيدة الشاعر هي النص الأصلي ، وأن النص الأصلي

الذى قدمه لنا الشاعر ما هو إلا تشويه للصورة الأولى للقصيدة .

وإذا كان من السهل الآن أن يستقصى النقاد ودارسو الأدب البدايات الأولى للإبداع عند شاعر أو كاتب معاصر ، فإن الأمر ليس بنفس السهولة إذا أردنا أن نقوم به على مستوى الأغانى الشعبية .

لقد انتهينا إلى أن الإبداع الشعبى نوع من الإبداع الفردى فى أساسه وأن هذا الإبداع الفردى يتعرض فى أثناء تداوله عبر الأجيال ، وبين الناس لأشكال غير محدودة من التغييرات والتعديلات تستمر بغير انقطاع ، ويمكن أن تنتج لدينا فى النهاية شكلا مختلفا عن الشكل الذى بدأت به ، وقد لا يشبهه فى شىء . ولذلك فإننا من الصعب حتى فى حالة عثورنا على ما يسمى بالشكل الأصلى أو الأول أن نقطع بأنه هو الأصل الذى نجمت عنه الأغنية أو الأغانى التى بين أيدينا . ولعل هذا هو ما دفع كثيرين من دارسى الفولكلور إلى أن يتوقفوا عن محاولة بناء الشكل الأصلى للنصوص الشعبية وخاصة الحكايات من خلال تتبعهم للنصوص العديدة تاريخيا وجغرافيا إذ ثبت لهم أن كل هذه المحاولات إنما هى افتراضات لا يقوم دليل على صحتها ، كما أن النتائج التى تم الحصول عليها حتى فى ضوء هذه الافتراضات لا تكافئ الجهد الذى بذل من أجل الوصول إليها .

أما فيما يختص بالأغنية الشعبية فإن هناك عاملا هاما لابد من وضعه فى الحسبان وهو مما يمكن أن يساعدنا على فهم طبيعتها ، وأسلوب تأليفها ، وأعنى بذلك اللحن الموسيقى فقد يغنى مغن أغنية أو موالا دون إدراك كامل للجانب الموسيقى فى الأغنية أو الموال وبالطريقة التى تعجبه ، وبانتقال هذه الأغنية أو الموال إلى مغن آخر وبمرور الزمن يمكن أن يتحول هذا الشكل الذى كان يؤدى كيفما اتفق إلى شكل محدد نصا وموسيقى فهذه الأغانى برغم أنها مرتجلة عادة سواء كنص شعرى أو موسيقى إلا أنه ليس هناك ما يمنع من أن تأخذ شكلا محددا عن طريق التداول والممارسة وعن طريق الأفراد الموهوبين فى كلا الجانبين .

إن الأغنية الشعبية فى النهاية جماعية بمعنيين :

الأول : أنها جماعية التأليف وقد شرحنا ذلك وأوضحنا ما نعنيه به .

الثانى : أنها جماعية فى أنها تعكس فكر الجماعة الشعبية ومشاعرها وحياتها عامة .

ولعل هذا هو ما عناه بعض الدارسين عندما ذهبوا إلى أن الأغنية الشعبية هى تجسيد لعقل المجتمع وميوله الفكرية والأخلاقية ، كما أن هذا يجعلنا نعيد النظر فى جملة جريم أن الأغنية تؤلف نفسها لنصحح ما فهم خطأ من مدلولاتها .

لقد رأينا أن التأليف الجماعى هو نتاج طبيعى للتناقل الشفاهى ، وهذا ما سوف يقودنا فى الصفحات التالية للتعرف بشكل أكثر تفصيلا على الأغنية الشعبية لكى نتبين الفرق بينها وبين الأغنية الشائعة .

إن الأغانى الشائعة من عمل فرد واحد ، وهى تعبر إلى حد كبير عن أفكاره ومشاعره وحده ، كما أنها تعيش فترة قليلة من الزمن ، وهى عندما تسجل أو تغنى عبر أجهزة الراديو تأخذ شكلا ثابتا لا يتغير إلى الأبد .

أما الأغنية الشعبية ، فهى إنتاج المجتمع كله من خلال أفراده المبدعين الذين يعبرون عنه ، وهى تعكس شعور الجماعة وذوقها أكثر مما تعكس شعور مغنيها وذوقه وهى تتسم بأنها غير مكتملة الخلق مطلقا ، ففى كل لحظة من تاريخها يمكن أن يعاد خلقها من جديد ، وأن تضاف إليها أشياء ، وأن تحذف منها أشياء ، كما أنها لا توجد فى شكل واحد فقط ، ولكن فى عدة أشكال .

إن المغنى الشعبى فى المجتمعات الشعبية يقوم بأداء دوره فى ظروف لا تتيح له قدرا كبيرا من الحرية ، كذلك المتاح لنظيره من المغنين غير الشعبيين فى المدينة وحتى عندما يطلب منه أن يرتجل فى أثناء أدائه ، فإنه يفعل ذلك بشكل صارم ، محدد مستخدما الأشكال الشعرية الموروثة ، والنغمات والموضوعات التقليدية وأسلوب التأليف الموروث . وفى مثل هذه الارتجالات التقليدية ، فإنه يتجه بشكل أو بآخر غالبا إلى تركيز تأليفه على نفسه ، لكى يحاول أن يؤثر فى مستمعيه بواسطة قدراته الإبداعية ، ففى مقدمة « ياسين وبهية » يقول المغنى :

أَنَا كُلّ مَا أجُولِ التُّوبَه يَا بُويَا تِرْمِينِى الْمَجَادِيرْ
وَعْدِ وْمَكْتُوبِ عَلَىَّ يَا بُويَا وِمْسَطَّرْ عَ الْجَبِينْ[1]

وفى موال آخر شائع يقال :

أَنَا اللِّى بَاعَلِّم الصَّبْرِ يِصْبُرْ عَلَى صَبْرِ حَبِيبْ جَارْنَا
وِيَاجُولْ يَا صَبْرِ إِصْبُرْ حَتَّى يِيجِى يُومْ جَارْنَا
إِنْ كَان غِيْرنَا حِلِى.....وإِحْنَا اللِّى مَرَّرْنَا
اَللهَ يَعَوَّضْ عَلِيهُمْ..... واِحْنَا يِصَبَّرْنَا[2]

وفى إحدى أغنيات الأفراح تغنى الفتاة :

وَانَا اللِّى بابِيعَ يَاسْمِينْ . يَانَاسْ يَا ذُوجْ يَاأحْلَى مِنِ الْوَرد[3]

وهذا النوع من الأساليب هو أحد الأساليب الكثيرة التى يستخدمها المغنون الشعبيون فى تقديمهم للأغانى والمواويل ومن الشائع أحيانا أن يصور المغنى نفسه على أنه صوت الأغنية التى يؤديها ، أيا كانت هذه الأغنية . إنه يضع نفسه فى الخلفية ، تاركا الأغنية تتحدث عن نفسها محاولا أن يعيد تقديم الأغنية كما سمعها تماما أوكما تعلمها بالضبط .

كما نرى فى الموال التالى :

سَبْعِ الْفَلاَ دَخَلِ الْغَابْ وِحَمَلِ الْهَمّْ
وِالْفَارْ بَنَى لُه جِنِينَه وَرْدَهَا يِنْشَمّْ
يَاللهِ انْعَلَكْ يَا زَمَانْ صَبَحْت زَمَانْ هَمّْ

---

(١) كل ما أجول : كلما قلت ، المجادير : المقادير .

(٢) اللى باعلم : الذى أعلم ، ويا جول : وأقول دائما ، ييجى : يأتى ، حلى (بكسر الحاء) : أصبح حلوا ، واحنا اللى مررنا (بتشديد الراء الاولى وتسكين الثانية) : أصبحنا كالشئ المر .

(٣) وانا اللى بابيع : أنا التى أبيع ، يا ذوج : تستخدم كلمة « ذوق » كصفة تعنى التهذيب والأدب والكياسة .

تِأَخَّرْ وِلاَدِ السَّبُوعَةْ وِتْجَدِّمْ وِلاَدِ الْكَلْب
دَا الْكَلْبِ لَمَّا حَكَمْ جَالُّ له السَّبْع يَاعمْ[1]

ولكن القدرات التعبيرية لمثل هذا المغنى ، تعد أقل بكثير جدا من قدرات المغنى المرتجل عادة ، فالمرتجل يلقى بثقله على أسلوبه الإبداعى ، أكثر مما يلقيه على تذكره لأغانى من الماضى ، أو يمزج بين الجانبين ، المتوارث ، والإبداع الجديد ، حتى يظل محتفظا بتأثيره على جمهوره ، الذى لابد سيصيبه الملل نتيجة سماعه تلك الأغانى والمواويل مئات المرات . ويختلف هذا بالطبع بالنسبة للأغانى التى تؤديها الجماعة معا ، كما فى أغانى مناسبات الفرح عادة ، كالخطبة والزواج والختان وكما فى أغانى العمل أيضا ، وأغانى الأطفال ، ذلك أن اشتراك الجماعة فى الأداء فى ذاته هو المهم للتعبير عن المشاركة أساسا ، ومن ثم لا تقيم الجماعة وزنا كبيرا للجانب الإبداعى المبتكر فى هذه الأحوال بنفس القدر الذى تنتظره من المغنى الفرد الذى يعبر عن خصوصية وتميز . ولا يعنى ذلك أن الجماعة لا تهتم بهذا الجانب ، أو تحتفى به فى مثل هذه المجالات ، أو تمنعه أو تقف فى وجهه ، فالعكس هو الصحيح إذ إنها تقدر الابتكار والإبداع وتحث عليه ، وتعلى من شأنه طالما اتفق مع أسلوبها وتقاليدها ، ولكن المقصود أنها تنتظر أن يحدث ذلك بشكل طبيعى ، لأن الهدف الأساسى من الغناء متحقق ، سواء كان الغناء من المخزون الموروث الذى تعرفه الجماعة كلها ، أو كان إبداعا جديدا مقبولا منها .

والمغنى الذى لا يستطيع الارتجال يعتمد تماما على الذاكرة ، وعلى ذلك فالأغانى تتجه إلى الاحتفاظ بكثير من الصور البلاغية التى سوف تساعد الذاكرة ، كما أنها تميل بالضرورة إلى أن تكون قصيرة أو مختصرة ، وهو ما يمكن أن نجد له آلاف الأمثلة فيما يتردد من أغان ومواويل شعبية فى مصر ، وكما سنرى ذلك فى النماذج التى سنوردها فى هذه الدراسة .

---

(١) ينشم : يشم ، انعلك : لعنك الله ، صبحت : أصبحت ، زمان هم : زمان لا يعرف الأصول ، ولاد السبوعة : أولاد الأسود ، وتجدم : وتقدم ، تجعلهم فى المقدمة ، جال له : قال له .

وسوف نلاحظ أن أسلوب التأليف يعتمد على المقطوعة الكاملة ، لا على الأبيات المفردة ، وهو ما يمكن ملاحظته فى يسر وسهولة بالنظر إلى أغانينا الشعبية عامة . فتراث الأغانى الشعبية والمواويل المصرية ، يعتمد على هذا الأسلوب ونعنى بذلك ، المقطوعات التى قد تقصر أو تطول تبعا لنوع الأغنية ، وهو يتكيف تبعا لهذا النوع أكثر مما يتكيف تبعا للمؤدى . وهذا الأسلوب يرتكز أساسا على الانتقال الشفاهى الذى يختلف عن أسلوب الارتجال فى أثناء الأداء ، كأسلوب تستمر الأغانى ، وتدوم عن طريقه .

الانتقال الشفاهى

يؤدى الانتقال الشفاهى فى كثير من الأحيان إلى حدوث تغيير فى الأغنية وقد عد هذا – لدى بعض الدارسين – أحد عوامل الضعف ، والتحلل البطىء الذى يصيب الأغانى الشعبية .

وقد أشار أحد الدارسين وهو « تريسترام كوفن » إلى أن الأغنية ، وخاصة أغنية الحب القصصية « البالاد » Ballad تمر بثلاثة مراحل خلال حياتها :

١ – النص الأصلى الذى أبدع .

٢ – الأحداث غير الضرورية ، والشوائب الزائدة تحذف ، وتفقد فى أثناء عملية تداول النص ومن ثم يتحول إلى أغنية شعبية .

٣ – تتناقص التفاصيل غير الأساسية ، ومن ثم ينتج نص جديد تقريبا ، يحافظ على الحدث الدرامى الأساسى .

وتلخص هذه المراحل الثلاثة قصة حياة الأغنية الشعبية من خلال انتقالها شفاهيا والحقيقة أن معظم التغييرات التى تظهر فى الأغانى الشعبية ماهى إلا نتيجة للانتقال الشفاهى ، وغالبا ماتكون هذه التغييرات على حساب الأغنية نفسها ، ولكن ذلك أمر لامفر منه ، وهو إذا كان من ناحية يؤدى إلى التأثير فى موضوع الأغنية ، فهو من ناحية أخرى يجعل الأغنية تجدد نفسها باستمرار .

ويختلف الدارسون حول هذه النقطة الخاصة بالانتقال الشفاهى ، فهناك من يذهب إلى أن الأغنية الشعبية ذات قيمة كبيرة لأن ملكيتها تنتقل ببساطة من إنسان إلى آخر شفاها فى أثناء حياتها ، وأن أى شك فى التأثير عليها من أى مصدر مطبوع يجعل الأغنية نفسها تصبح محل شك من ناحية شعبيتها . وهناك على الجانب المقابل من يعتبر

الانتقال الشفاهي هو العامل الأساسي الذي يؤدي إلى تدهور الأغنية وتحللها (١) .

ومما لاشك فيه أن بعض التغيرات المعينة التي تنتج عن الانتقال الشفاهي ، إنما هي في الحقيقة تدهور وتحلل في الأغنية . ويضرب بعض الدارسين مثالا على مايمكن أن يؤدي إليه الانتقال الشفاهي بما يحدث في لعبة مشهورة يجلس فيها اللاعبون صفا ويقال للاعب الأول جملة طويلة عليه أن يحفظها بسرعة ، وأن ينقلها هامسا إلى اللاعب الذي يليه ، ويقوم اللاعب التالي بفعل نفس الشيء مع من يليه ، وهكذا إلى اللاعب الأخير الذي يطلب منه أن يقول الجملة التي وصلته وعادة تكون الجملة النهائية مختلفة عن الجملة الأولى ، وعند المقارنة بينهما تحدث المفارقة التي تستثير المرح والضحك .

إن جوهر اللعبة هي أن يحاول كل لاعب جهده لكي يسمع ما يهمس به إليه وأن يعيد نقله إلى اللاعب التالي بالضبط تقريبا ، وهو أمر قريب جدا من موقف أغلب مغني الأغاني الشعبية .. إذ إن كلا منهم يعتمد على الآداء الذي تم أو حدث فعلا ، والذي يتضمن في داخله العمليتين معا .. وهما الحفظ ، والاتجاه إلى التحلل ومع ذلك فقد يحاول المؤدي أن ينقل الأغنية كما سمعها بالضبط ، وبذلك يمكن أن يضمن استمرارها ولكن قد يحدث شيء يفسد إدراك المغني للموقف ، أو يشوه قدرته على فهم الأغنية وهنا فإننا ينبغي أن نتوقع أن تغييرات من نفس النوع الذي يمكن أن نشهده في اللعبة السابقة سوف تحدث .

إن التغيير على أية حال جزء مكمل أو متمم لعملية الانتقال الشفاهي ، وقد يكون المغني الفرد واعيا تماما بأنه لابد أن يعيد ترديد الأغنية كما سمعها تماما ولكن التغيير مع ذلك سوف يظل محتملا ، وسوف يحدث إن آجلا أو عاجلا .

وقد أثبتت اللقاءات التي أتيح لي فيها أن أناقش المغنين المحترفين ، وغيرهم في هذا الأمر ، أنهم عادة يكونون غير واعين إلى حد كبير بالتغييرات التي تحدث في أثناء أدائهم وأنهم لايغنون أغانيهم أو مواويلهم بيتا بيتا ، وجملة موسيقية جملة موسيقية كما سمعوها

Mcmillan, Douglas. A Survey of Theories Concerning the Oral Transmission of (١) the Traditional Ballad. Modern language Review, voc. 11, PP. 386. ff.

تماما ، وإن كان المغنون المحترفون يؤكدون أنهم يغنون النصوص التى يحفظونها ويؤدونها كما سمعوها أوكما كتبها مؤلفوها بالضبط ، ولكن التجارب أثبتت أن هذا غير صحيح مائة فى المائة .

إن كل موروث يتضمن أعرافا أسلوبية شائعة ، لدى كل المؤدين ، ولكن ليس من الضرورى أن تكون موجودة عندهم جميعا . وفى كثير من الحالات توجد الاختلافات والتنويعات تحت مستوى الإدراك بالنسبة للمؤدى ومستمعيه ، ومعنى هذا أن المؤدين قد لايعون هذا الاختلاف وعيا كاملا ، طالما أن العناصر الأساسية محافظ عليها .

وهذه أمثلة لأغنية واحدة جمعت من مناطق مختلفة فى مصر ، وهى تغنى فى نفس النغمة فى كل المناطق تقريبا :

المغنى : عَبَّادِى يَاوَادْ عَبَّادِى ..
كُرْبَاجَكْ عَ الْهَجِينْ ..
المرددون : عَبَّادِى يَاوَادْ عَبَّادِى .. كُرْبَاجَكْ عَ الْهَجِينْ
المغنى : جُولِى لِى عَادْ يَابَهِيَّهْ ..
عَ اللِّى جَتَل يَاسِينْ ..
المرددون : عبادى ياوادعبادى .. كرباجك ع الهجين
المغنى : جَتَلُوه اتْنِين سُودَانِيَّهْ
مِنْ فُوجْ ضَهْرِ الْهَجِينْ
المرددون : عبادى ياوادعبادى .. كرباجك ع الهجين
المغنى : يَاسِينْ غَرْجَان فى دَمُّهْ ..
خَايِف مِنُّه الْحَكِيمْ ..
المرددون : عبادى ياوادعبادى .. كرباجك ع الهجين
المغنى : وِبهِيّه فى الْمَحَاكِمْ ..
شَدِّتْ وَاحِدْ وَكِيلْ ..
المرددون : عبادى ياواد عبادى .. كرباجك ع الهجين

المغنى : إحْكُمْ يَاجَاضِى النِّيَابَهْ ..
خِيَاتَكْ مَظَالِيمْ ..
المرددون : عبادى ياواد عبادى .. كرباجك ع الهجين
المغنى : عَوّج الطَّرْبُوش على ناحْيَة ..
وِحَكَمْ بَأَرْبَعْ سِنِين ..
سَنَتِين فى الْجَصْرِ الْعَالِى ..
واتْنِينْ فى الزَّنَازِينْ ..
المرددون : عبادى ياواد عبادى .. كرباجك ع الهجين [1]

وينتهى هذا النص عند هذا الحد ، ويسير نص آخر على هذا النحو :

المغنى : هَفّ رِيحِ الْعَصَارِى .. فكَّرْنِى بَلَدِى
المرددون : فكَّرْنِى بَلَدِى ..
المغنى : فكَّرْنِى أُمِّى وَأَبُويا .. وِالْغالِى وَلَدِى
المرددون : وِالغَالِى وَلَدِى ..
المغنى : هيه وِالْغالِى وَلَدِى ..
المرددون : وِالْغَالِى وَلَدِى ..
المغنى : يَاوَابُورِ السَّاعَة اتْنَاشَرْ . يَامْجَبِّلْ عَ الصَّعِيدْ
المرددون : يَامْجَبِّل عَ الصَّعِيدْ
المغنى : سَلِّمْ لِى عَ الْحَبَايِبْ .. حَتَّى بَعِيدِ الْبَعِيدْ
المرددون : حَتَّى بَعِيدِ الْبَعِيدْ

---

(١) سب... اسم يستخدم كاسم علم فى منطقة اسوان والنوبة عادة ، ويرتبط الاسم بالجمال (بتشديد الميم) وهو الرجل الذى يرعى الجمال . سوطك فى الهجين : على الجمل (أى استحث الجمل على السير) جريل عاد : قولى لى اذن ، جتل : قتل ، غرجان : تغطيه الدماء ، فهو كالغريق فى بحر من الدماء ، خايف : خائف ، الحكيم : الطبيب ، شدت : ركلت ، واحد وكيل : أحد المحامين ، جاضى : قاضى ، خياتك : إخوتك ، الجصر : القصر .

المغنى : ويَابَهِيّه وِخبَّرِينِى .. عَ اللِّى جَتَل يَاسِينْ
المرددون : عَ اللِّى جَتَل يَاسِينْ
المغنى : جَتَلُوه السُّودَانِيَّة .. مِن فُوج ضَهْرِ الْهَجِينْ
المرددون : مِنْ فُوجْ ضَهْرِ الْهَجِينْ
المغنى : وِسَابُوه غَرْجَان فِى دَمُّه .. خَايِفْ مِنهُّ الْحَكِيمْ
المرددون : خَايِفْ مِنُّه الْحَكِيمْ
المغنى : يَاعِينِى يَاوْلَاد عَمُّه .. فِى السِّجْنِ مِلَجَّحِينْ
المرددين : فِى السِّجْنِ مِلَجَّحِينْ
المغنى : إِحْكُم يَاجَاضِى النِّيَابَه .. جُدَّامَكْ مَظَالِيم
المرددون : جُدَّامَكْ مَظَالِيم
المغنى : إِتْنِين فِى الْجَصْرِ الْعَالِى .. واتْنِين فِى الزَّنَازِين
المرددون : واتنين فى الزنازين (١)

إننا هنا أمام أغنية واحدة تقريبا ، تعتمد على عنصر أساسى هو « بهية وياسين » وقصتها التى تكاد تكون مجهولة من كثير من المغنين ، برغم استخدام أجزاء منها كما رأينا فى هذين النصين ، وكما سنرى فى نصوص أخرى . ومن الواضح أن وجود هذه الأغانى يرجع إلى فترة قصيرة من الزمن نسبيا ، وأنها تتميز بقدر ما من الوحدة ، وعلى الرغم من ذلك توجد بعض الاختلافات بين هذه النصوص تمتد من طريقة الآداء إلى الكلمات والمعانى ، ووجود بعض الأجزاء التى تختلف من أغنية إلى أخرى ، ولكن هذه الاختلافات لاتغير كما قلنا من العنصر الأساسى وهو الذى يرتبط ببهية وياسين ، ومابقى فى أذهان المغنين والمستمعين من قصتها .

---

(١) وابور الساعة اتناشر : قطار الساعة الثانية عشرة ، ياجبل ع الصعيد : المتجه إلى الوجه القبلى أو الصعيد ، هيه : صيحه لا معنى لها ، قد تكون أحيانا للمحافظة على الإيقاع أو النداء أو للحث على العمل فى أغانى العمل أو للتعبير عن الفرحة ، جتلوه ، قتلوه ، ملجحين : متروكين ، رموا فى السجن دون أن يسأل أحد عنهم ، جدامك : أمامك .

أسباب التغيرات التى تظهر فى الأغنية

إن أسباب التغيرات التى تظهر فى اللعبة التى سبقت الإشارة إليها ، وفى المأثور من الأغانى الشعبية تكاد تكون محددة فيما يلى :

١ - الخطأ فى السماع .   ٢ - النسيان .

٣ - عدم فهم الكلمات ، أو علاقة الكلمات ببعضها البعض .

والخطأ فى السماع يبدو وأنه أكثر شيوعا فى اللعبة المشار إليها ، منه فى الأغانى لأن الجملة أو الكلمة فى اللعبة تتردد مرة واحدة فحسب ، ويهمس بها بعد ذلك ، ويجب أن تنقل بسرعة ، ومن ثم يمكن ألا يلتقطها اللاعب التالى ، ومن هنا تنشأ المفارقة ويختلف الأمر فيما يرتبط بالأغانى والحكايات لاختلاف طبيعة كل منهما عن طبيعة اللعبة وينشأ الخطأ فى السماع فى كثير من الأحيان فى الأغانى نتيجة تركيز المستمعين على الإطار اللحنى والمشاركة فى الغناء ، وخاصة فى المناسبات التى تستلزم وجود الجماعة كالاحتفال بالزواج ، أو الختان ، وما إلى ذلك .

وقد حدث أن سجلت موالا من شخصين مختلفين ، وكان الاختلاف بين نسختى الموال لا يتجاوز كلمة واحدة فحسب ، ولكنها كانت كافية لهدم الفكرة أو المعنى الذى يعبر عنه الموال ، وفيما يلى النص الأول الذى سجلته :

يَالّله   اقْطَعَكْ   يَازَمَان   بَتِسْعِدْ   نَاسْ   وِتفْقِرْ   نَاسْ
وِتْأَدِّبْ   النَّدْل   وِتْأَخَرْ   أُصُول   النَّاسْ
وإذَا   كُنْتَ   يَا زَمَان   صَاحِبْ   مِعْرِفَهْ   وِأَسَاسْ
إزَّاىْ   تِصَبَّحْ   إبْن   الْكِرَامْ   تَحْتِ   الْقَدَمْ   مِنْدَاسْ [1]

وقد استلفت نظرى البيت الثانى بصفة خاصة ، ذلك أن الزمان إذا كان يؤدب

(١) يالله اقطعك يا زمان : دعاء على الزمان الغادر ، بتسعد : تسعد تأدب : تؤدب ، الندل : النذل ، صاحب معرفة وأساس : يعرف الأصول ، إزاى : كيف .

النذل ويقتص منه ، فإن هذا يتنافى تماما مع وصفه بالغدر ، وأنه يسعد أناسا دون سبب ويتسبب فى فقر آخرين دون سبب واضح أيضا ، ويؤخر الأشراف ، ويقلل من شأنهم ، ويجعلهم يداسون بالأقدام ، ولم يكن أمامى من سبيل لكى أتأكد من صحة النص الذى اعتقدت أن به خطأ ، وأن الطبيعى أن تستبدل بكلمة « تأدب » بكلمة « تقدم » إلا أن أقول الموال مع مواويل أخرى أحفظها لمغن آخر لمجرد استثارة اهتمامه كى يلقى إلى بما لديه ، ولكى أتأكد من صحة النص واستقامته . وما أن بدأت فى قول الموال ح حتى أكمل لى المغنى ، مستخدما كلمة « تقدم » بدلا من تأدب . ومثل هذا الخطأ يمكن تبريره فى يسر شديد فى ضوء ماسبق أن ذكرناه فالكلمتان إيقاعيا متساويتان تماما ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذا النص عندما قاله لى الشخص الأول ، لم يكن ينطق « القاف » « جيما » (غير معطشة) كعادة غير ساكنى المدن فى مصر ، وإنما كان ينطقها « همزة » أمكننا أن نرى وجها آخر من وجوه التشابه بين الكلمتين ، مما يمكن أن يؤدى إلى هذا الخطأ .

وقد حدث نفس الشىء فى أغنية أخرى ، كما يلى :

المغنية : إدَّلَعْ يارَشيدِي ...
المرددات : عَلَى وِشّ الْمَيَّه ...
المغنية : سيبْ رِجْلِي . راسْلِكْ إيادِى ..
المرددات : عَلَى وِشّ الميَّه ...
المغنية : يَابُرْتقان يَابُو سُرَّه . و ياَفْت ياَاخدَكْ عَلَى ضُرَّه
صَابُونِي فِيكْ وَأَنَا حُرَّه .. وِادَّلَعْ يا رَشيدِي
المرددات : عَلَى وِشّ الْمَيَّه (1) ...

(1) ادلع : (بتشديد الدال) : افعل كما يحلو لك ، تدلل . على وش الميه : على سطح الماء . سيب رجلى : اترك رجلى (وترد فى نصوص أخرى سيب شعرى) ، برتقان : برتقال ، وحلفت أقسمت ، ما أخدك : ألا أخذك (أى أتزوجك) على ضرة (بتشديد الراء وضم الضاد) : زوجة أخرى ، صابونى : أصابونى (والمعنى هنا غير مفهوم إلى حد كبير ، والأصح أنها سبونى (بتشديد الباء) .

فإذا تأملنا جملة « صابونى فيك وأنا حرة » سنجد أنها قلقة المعنى ، وأن الصحيح هو « سبُّونِى فِيك وأنَا حرَّه » كما وردت فى نص آخر للاغنية .

ومن المرجح أن عدم فهم الكلمات يمكن أن يظهر أكثر فى الأغانى ، طالما أن التعبيرات أو المعانى يمكن أن تصبح مهجورة أو أن تتغير فى أثناء انتقال الأغنية عبر فترة من الزمن .

وعندما يحدث خطأ فى سماع كلمة أو جزء من أغنية أو موال ، أو يحدث ألا يفهم المعنى أو تنسى بعض الكلمات ، كما فى الأمثلة السابقة ، فإننا لابد أن نتوقع كلاما غير مفهوم أوخال من المعنى .

ويتجه المغنون إلى استخدام التعبيرات التقليدية ، والعناصر التى تناسب العرف السائد فى المجتمع ، لسد الفجوة التى تنشأ نتيجة النسيان أو غيره ، ومن ثم فليالى الفرح مثلا توصف دائما بأنها « ليالى بيضاء » .

المغنية : يَالِيلَه بيضَهْ .. فَرَحْتِ لَكْ يَاخُويا
المرددات : يَالِيلَه بيضَهْ .. فَرَحْتِ لَكْ يَاخُويا
المغنية : يَاعُجْد لُولى .. مِكَلِّفُه ابُويا
المغنية : يَالِيلَه بِيضَه .. فَرَحْتِ لَكْ يَاخُويا[1]

وفى أغنية أخرى :

المغنية : يَالِيلَه بِيضَه هنُّونِى .. وِهَاتُوا لِى الْحِنَّه وحنُّونى
المرددات : يَالِيلَه بِيضَه هنُّونِى .. وِهَاتُوا لِى الْحِنَّه وحنُّونى
المغنية : يَالِيلَه بِيضَه فَرَحْتِ لَكْ يَاجَلْبِى
يَاجَمَرْ مِنَوَّر اللِّيلَهْ عَنْدِى

(١) بيضة : بيضاء ، عجد لولى (بضم العين وتسكين الجيم) : عقد من اللؤلؤ ، مكلفه ابويا (بكسر الميم وتشديد اللام) : أنفق عليه أبى أموالا كثيرة .

المرددات : يَالِيلَه بِيضَه هنُّونى .. وِهَاتُوا لِى الْحِنَّه وحنُّونى [1]

وتوصف العروس دائما بأنها أيضا « بيضاء » وبأنها « كالقمر » و « كالورد » و « الفل » و « الياسمين » :

المغنية : وِدَا الأَسْمَرْ غَاوِينِى وَانَا الْبِيضَه

المرددات : وِدَا الأَسْمَرْ غَاوِينِى وَانَا الْبِيضَه

المغنية : دَا الأَسْمَر غَاوِينِى .. وِجِهْ جَنْبِى .. وِمَسَحْ لِى جِبِينِى ..
وِجَالِّى .... يَاحِلْوَه تِعْجِبِينِى ..
يَاسَاعْةِ النُّوم نِفْرِشْ تَمْرِجِنَّه .. وِنْتِغَطَّى بِوَرَجِ الْيَاسِمِين
وَأنَا الْبِيضَه ..

المرددات : دَا الأَسْمَرْ غَاوِينِى وَأنَا الْبِيضَهْ [2]

ويقال فى أغنية أخرى :

المغنية : يَاعَرُوسة يَاوَرْدِةِ الْبُسْتَانْ .. وِعَرِيسِكِ اللِّيلَهْ فَرْحَانْ

المرددات : يَاعَرُوسه يَاوَرْدِةِ الْبُسْتَانْ .. وِعَرِيسِكِ اللِّيلَهْ فَرْحَانْ

المغنية : دَا اللِّيلَهْ أَسْعَدْ ليَالِيكِى .. وِحَبَايْبِكْ بِيْمَسُّوا عَلِيكِى
بَارْكُوا لْهَا يَانَاسْ وِقُولُولْها .. دِى الْعَروسَهْ يَامَحْلَى نُورْهَا

المرددات : يَاعَرُوسة يَاوَرْدِةِ الْبُسْتَانْ .. وِعَرِيسِكِ اللِّيلة فَرْحَان [3]

ويمكن بالطبع أن نلاحظ أوصافا أخرى ترتبط بمثل هذه المناسبات من ذكر الفرح ، والسعادة ، ومكونات جهاز العروس ، ومدح الأهل ، وخاصة أهل العروس

---

(١) هنوقى : هنئونى ، يا جلبى : يا قلبى ، يا جمر منور : يا قمرا منيرا .

(٢) ودا الاسمر : ان الاسمر ، يا جلبى : يا قلبى ، يا جمر منور : يا قمرا منيرا يا ساعة النوم : عند النوم ، بورج : بورق .

(٣) دا الليلة : ان هذه الليلة ، بيمسوا عليكى : يحيونك بتحية المساء ، أو جاءوا ليقدموا لك الهدايا ، ويشاركونك فرحتك بالزفاف .

مما نجد له نماذج كثيرة فى ملحق النصوص :

فإذا انتقلنا إلى البكائيات ، فإننا سنجد نفس الأسلوب أيضا مرتبطا بالطبع بالمناسبة ، فبيت المتوفى على سبيل المثال يوصف دائما بأنه أصبح مهجورا ، ولم يعد يطرقه أحد ، وقد توحشت كلابه لأنها لم تعد ترى أحدا ، بعد أن كان البيت مفتوحا دائما ، يستقبل الأهل والأصدقاء .

.. سَلِّلُوه بِالشُّوكْ .. دَا بِيتَكْ يَاخُويَا .. سَلِّلُوه بِالشُّوكْ
وِالْغِير بِخُشّ يَاخُويا .. وَانَا انْكَرَشْتْ بِدُوجْ[1]
.. جِفِلُوهْ بِجِفْل حَدِيدْ .. دَابِيتَكْ يَاخُويَا .. جِفِلُوه بِجِفْل حَدِيدْ
وِالْغِير بِخُشّ يَاخُويَا .. وَانَا انْكَرَشْتْ بعِيدْ[2]
.. دَخَلْت بِيتَكْ يَاغَالى .. لَجِيتْ كِلاَبْ رُومى
طَلَعُوا عليَّه يَاغَالى .. جَطَّعُوا هِدُومى[3]
.. وِجَعَدْت عَ السِّلِّمْ .. نِزِلتْ دُمُوعِى .. وجَعَدْت عَ السِّلِّمْ
نِزِلتْ دُموعِى يَاغَايِبْ .. مِنْ جَبْلٍ مَا اسَلِّمْ[4]
.. وِنَدَهْت بِمْرِوِّهْ .. دَخَلْت بِيتَ أَبُويَا .. وِنَدَهْت بِمْرِوِّهْ
وِنَدَهْت بِمْرِوِّهْ .. لاَرَدّ عَلَيَّ مِنْ بَرَّه .. وَلاَ مِنْ جِوَّهْ[5]

كما يُصور دائما حال أولاد المتوفى بعد رحيله ، وأنهم يفتقدون حنانه ، ومدى ماسيفعله بهم اليتم :

---

(١) سللوه بالشوك : أحاطوه بالشوك ، يخش : يدخل ، انكرشت بدوج : طردت بأدب .

(٢) جفلوه : قفلوه ، بجفل : بقفل .

(٣) لجيت : وجدت ، جطعوا هدومى : مزقوا ملابسى .

(٤) جعدت : جلست أو مكثت ، من جبل ما اسلم : قبل أن أدخل الى بيتك .

(٥) ندهت : ناديت بصوت عال ، بمروه (بتشديد الواو) : بقوة ، من بره ولا من جوة : لا من الخارج ولا من الداخل أى لم يجبنى أحد ، فالبيت أصبح مهجورا تماما .

.. يَـــابُـو الْـعِـيَـــالْ .. فَايِتِ الْعِيَالْ عَلَى مِينْ
دُولْ يَـــانَضَـــرِى .. مَـابِـيْـنَـامُـو الـلِّـيـلْ[1]
.. يِهُون عَلِيكَ يَابُويَا تْسِيبْنِى .. يِـــهُونْ عَـــلِـــيكْ
دَاغَضْبِ عَنِّى يَاضِيَا عِينِى[2]
.. بِنْتَكْ تِجُولْ فُسْتَانْ .. أَجِـــيبِ اتْـــنِـــينْ
وِانْ جَالِتْ يَابَا أَجِيبَكْ مِنِينَ[3]

ومهما يكن الأمر فإن معظم التغييرات والأخطاء التي تحدث عادة فى أثناء الانتقال الشفاهى تعود إلى الخطأ فى السماع أو عدم الفهم أو كليهما معا ، ولكن التغييرات التى تحدث فى هذه الحالة تغييرات نصية صغيرة عادة .

وبينما يمكن أن يؤثر الخطأ فى السمع أو عدم الفهم فى أى عنصر من عناصر الأغنية فإن النسيان قد يصيب أكثر الأجزاء المتميزة فى الأغنية ، والحقيقة أنه من الصعب تعليل ذلك لأن الذاكرة لها ميكانيكيتها الخاصة بها . إننا نذكر أو ننسى لأسباب خاصة جدا فالذاكرة يمكن أن تستثار استجابة لمثير عاطفى إزاء موقف معين ، أو بسبب صورة فنية أو عبارة عابرة أو غير ذلك مما يصعب حصره أو تحديده . أما النسيان فهو قد يحدث بسبب عدم القدرة على إدراك أهمية الموضوع أو افتقاد هذه الأهمية ، أو بسبب بعض الخصائص الداخلية فى النص نفسه أو لأسباب ترتبط بالتقاليد وماتحرمه أو تبيحه هذه التقاليد ، فكل هذه أشياء يمكن أن تعوق التعبير عن شىء موجود فى الذاكرة ، وهى كلها مؤثرة فى الانتقال الشفاهى .

ولا يمكن أن يشك الإنسان أن أغانى معينة ، وأن مقطوعات كثيرة قد استمرت

---

(١) يابو العيال : يا من تركت خلفك أطفالا صغارا ، فايت العيال : لمن تركت هؤلاء الأطفال ، يا نضرى : يا عينى وهى كلمة تقال فى المجتمعات الشعبية لاظهار الحب أو للتعبير عن أن إنسانا له مكانة كبيرة فى نفس القائل أو المتحدث ، مابيناموا : لا يناموا .

(٢) تسيبنى : تتركنى ، ضيا : ضياء .

(٣) تجول : تقول وهنا بمعنى بمجرد أن تطلب .

متداولة بين الناس ، لا لأنها تصور موقفا أو تعبر عن عاطفة تستثير إعجاب المغنين ومستمعيهم ولكن لأنها تؤدى وظيفة يحتاج إليها المجتمع في الإطار الذى تؤدى فيه .

ووجود أغان مثل الأغنية التالية التى تغنى فى مناسبات الخطبة والزواج فى المجتمعات الشعبية لا يمكن تفسيره عن طريق بنائها المتجانس أو العاطفة القوية التى تحملها أو القيم الرفيعة التى تعبر عنها :

المغنى :مِين يِشْتِرِى مِنِّى . . جُوزِ الحمَام مِنِّى
مِين يِشْتِرِيك يَاحَمَامْ مِنِّى

المرددون مِين يِشْتِرِى مِنِّى .. جُوزِ الحمَام مِنِّى
مِين يِشْتِرِيكْ يَاحَمَام مِنِّى

المغنى : مِين قَرَّبَكْ مِنِّى .. وِانْتَ بِعِيدْ عَنِّى
مِين قَرَّبَك يَاجَمِيل مِنِّى

المرددون : مِين يِشْتِرِى مِنِّى .. جُوزِ الحمَامْ مِنِّى
مِين يِشْتِرِيك يَاحَمَام مِنِّى

المغنى : وِعْيُونَكْ إِللِّى .. إِللِّى إِنْتِى كَاحْلاَهُمْ

المرددون : آه .. آه .. آه

المغنى : مَافِيهُومْشِ حِنِّيَّهْ . . وِالْحُبِّ صَحَّاهُم
جِدْعَانْ حَارِتْنَا

المرددون : حَارِتْنَا

المغنى : إِللِّى إِنتِى سَابْيَاهُم

المرددون : آه .. آه .. آه

المغنى : بَاتُوا سَهَا

المرددون : سَهَارَى

المغنى : وِكَمَانْ حَيَا

المرددون : حَيَارَى *

المغنى : مِين قَرَّبَكْ يَاجَمِيل مِنِّى

المرددون : مِين يِشْتِرِى مِنِّى جُوزِ الْحَمَام مِنِّى

مِين يِشْتِرِيكْ يَا حَمَامْ مِنِّى

المغنى : وِضَفَايْرِكِ إِللِّى .. عَلَى الْخَصْرِ سَايْبَاهُمْ

المرددون : آه .. آه آه ..آه

المغنى : عَمَاله بِتتمخْطَرْ وِالسَّعْدِ نَادَاهُمْ

المرددون : آه .. آه آه

المغنى : جِدْعَانْ حَارِتْنَا

المرددون : حَارِتْنَا

المغنى : إِللِّى إِنْتِى سَايْبَاهُمْ

المرددون : آه .. آه .. آه(١)

المغنى : بَاتُوا سَهَا ..

المرددون : سَهَارَى ..

المغنى : وِكَمَانْ حَيَا

المرددون : حَيَارَى ..

المغنى : مِين قَرَّبكْ يَا جَمِيلْ مِنِّى ..

المرددون : مِين يِشْتِرِى مِنِّى .. جُوزِ الحَمَامْ مِنِّى ..

مِين يِشْتِرِيك يَاحَمَام مِنِّى

---

* يشترك المرددون مع المغنى فى نطق كلمتى سهارى ، وحيارى ، إذ يبدأ المغنى باحدى الكلمتين ولكنه لا يكملها ، ويردد الكلمة كاملة المرددون .

(١) مين : من ، جوز الحمام : زوج من الحمام ، اللى انتى كاحلاهم : اللتين يزينهما الكحل ، مافيهومش : لا يوجد بهما حنان ، صحاهم (بتشديد الحاء) : أيقظهم ، جدعان : شبابا ، سابياهم : سَبَيْتِهِم .

المغنى : وِغَوايْشِك إِللِّى . . إِللِّى إِنْتِى لاَبْسَاهُمْ . .

المرددون : آه .. آه آه

المغنى : لُولِى عَلَى مَرْ مَرْ . . وِالْحُسْنِ حَلاَّهُمْ . .

المرددون : آه .. آه آه

المغنى : مِشْ مُحْرُومِينْ

المرددون : إِحْنَا . .

المغنى : وَلاَ مَجْرُوحِينْ

المرددون : إِحْنَا . .

المغنى : مِين قَرَّبَكْ يَاجَمِيلْ مِنِّى

المرددون : مِين يِشْتِرِى مِنِّى . . جُوزِ الْحَمَام مِنِّى . .
مِين يِشْتِرِيك ياحَمَام مِنِّى

المغنى : فَسَاتِينك إِللِّى . . إِللى إِنتِى شَارْيَاهُمْ .

المرددون : آه .. آه . . آه . .

المغنى : مَاشْيَهْ عَ الْمُوضَهْ .. والْحِشْمَه زَايِنَاهُمْ

المرددون : آه .. آه .. آه .. (١)

المغنى : جِدْعَانْ حَارِتْنَا . .

المرددون : حَارِتْنَا . .

المغنى : إِللِّى إِنْتِى هَاوْسَاهُمْ . .

المرددون : آه .. آه .. آه . .

المغنى : بَاتُوا سَهَا . .

المرددون : سَهَارَى . .

---

(١) ضفايرك : ضفائر شعرك ، ساياهم : تركتيهم ، أو ترسلينهم ،عماله بتتمخطر : تظل تهتز فى دلال غوايشك : أساورك التى تزينين بها معصمك ، لا بساهم : تلبسينهم ، لولى : كاللؤلؤ ، حلاهم (بتشديد اللام) : جعلهم أجمل ، مش محرومين : لسنا محرومين .

المغنى : وِكَمَان حَيَا ..

المرددون : حَيَارَى ..

المغنى : مِين قَرَّبلكْ يَاجَمِيل مِنِّى ..

المرددون : مِين يشْترى مِنِّى .. جُوز الْحَمَامْ مِنِّى

مِين يِشْتِرِيكْ ياحَمَّام مِنِّى [1]

إن هذه الأغنية ، وغيرها مما يشبهها كثير ، تؤدى فى المناسبات التى تحتاج إلى التعبير عن الفرح والسرور ، مما يجمع الجماعة فى صعيد واحد ، ذلك أن مجرد الغناء فى مثل هذه المناسبات – فى حد ذاته – يكاد يكون أقرب إلى الشعيرة الاجتماعية التى لابد من المشاركة فيها ، وهو ماسبق أن أشرنا إليه ، ويمكن ملاحظته من خلال التعامل مع الجماعات الشعبية فى مناسباتها العامة والخاصة .

ولقد حدد بعض الدارسين الأجزاء التى لابد من تذكرها ، والأجزاء الأخرى التى يمكن أن تنسى مما أسموه « الجوهر العاطفى للأغنية » وقد عدوا هذا « الجوهر العاطفى » مركز الانتباه فى الأغنية ، وعلى ذلك فإن الأجزاء التى سوف يحتفظ بها ويمكن تذكرها دائما ، هى تلك الأجزاء الوثيقة الصلة بهذا الجوهر العاطفى أو القريبة من هذا المركز ، وعلى العكس من ذلك ، فالأجزاء التى يكثر أن تفقد أو تنسى هى تلك الأجزاء الأكثر بعدا عن الجوهر العاطفى . فى أغنية « ياسين وبهية » التى عثرنا على نص كامل لها ، يقول :

المغنى : يَا بَهِيَّهْ وخَبَّرِينِى عَ اللِّى جَتَلْ يَاسِينْ ..

المرددون : عَ اللِّى جَتَلْ يَاسِينْ ..

المغنى : جَتَلُوه السُّودَانِيَّهْ مِنْ فُوجْ ضَهْرِ الْهجِينْ ..

المرددون : مِنْ فُوجْ ضَهْرِ الْهَجِينْ ..

المغنى : وبَهِيّه فِى الْمَحَاكِمْ شَدَّتْ وَاحِدْ وكِيلْ ..

---

(١) شارياهم : اشتريتيهم ، ماشيه مع المودة : تسير مع أحدث طراز ، زايناهم : تزينهم ، هاوساهم : شغلت عقولهم .

المرددون : شدّتْ وَاحِدْ وَكِيلْ ..
المغنى : وِحكُمْ يَا جَاضِي النِّيابَهْ .. جُدَّامَكْ مَظَالِيمْ ..
المرددون : جُدَّامَكْ مَظَالِيمْ ..
المغنى : عَوَجِ الطَّرْبُوشْ عَلَى نَاحْيَه وِحَكَمْ بِأربَعَ سِنِينْ ..
المرددون : وِحَكَمْ بِارْبَعْ سِنِينْ ..
المغنى : إتْنِين طَلَعُمْ بَراءهْ .. وِتَلاتَهْ مُوَبَّدِينْ ..
المرددون : وِتَلاَتَهْ مُؤَبَّدِينْ ..
المغنى : واتْنِينْ فى السِّجْنِ الْعَالى .. وِتَلاتَهْ فِى الزَّنَازِينْ ..
المرددون : وِتَلاَتَهْ فِى الزِّنَازِينْ ..
المغنى : وادُّونى الثّياب أَبُو مِيَّه .. وِجَالُولى عَ الْقَنَالْ ..
المرددون : وِجَالُوا عَ الْقَنَالْ ..
المغنى : رَصُّونَا أَرْبَعَه أربعه .. وِجَالُوا لِى إِنْتَ جَمَّالْ ..
المرددون : وِجَالُوا لِى إِنْتَ جَمَّالْ ..
المغنى : وِالضَّابِطْ الانجليزى .. يِتْكَلِّم بِكُلْ لسَانْ ..
المرددون : يِتْكَلِّمْ بِكُلْ لسَانْ ..
المغنى : وادُّونى تِلْتِمِيه .. وِجَالُوا الرِّيسْ هِلالْ ..
المرددون : وِجَالُوا الرِّيسْ هِلاَلْ ..
المغنى : يَا رِيِّسْ الطَّيَارَهْ .. خَلِّى جَلْبَكْ تِجِيلْ ..
المرددون : خَلِّى جَلْبَكْ تِجِيلْ ..
المغنى : وِطَارِتْ سَيَّارَه تُرْكِيَّه .. ضَرَبِتْ فِى الْجَنْطَره ..
المرددون : ضَرَبِتْ فِى الْجَنْطَرَه ..
المغنى : طَارِتْ مِنْهَا الْجَمَّالَهْ .. ضَرَبِتْ فِى الرَّدِيفْ ..
المرددون : ضَرَبِتْ فِى الرَّدِيفْ ..
المغنى : وَعْدِ وْمكْتُوب عَلَيَّهْ .. وِمْسَطَّرْ عَ الْجَبِينْ ..

المرددون : وِمْسَطَّرْ عَ الْجَبِينْ ..

المغنى : وَانَا كُلّ مَا اجُولِ التُّوبَه .. تِرْمِينِى الْمَجَادِيرْ ..

المرددون : تِرْمِينِى الْمَجَادِيرْ ..

المغنى : وَلَمَّا جَالُوا سَلِيمْ .. حَطُّوا الرُّصَاصْ فِيِّهْ ..

المرددون : حَطُّوا الرُّصَاصْ فِيِّهْ ..

المغنى : مَاتِزْعَلِيشْ يَامَّهْ .. حُكْمِ الإِلَهْ فِيِّهْ ..

المرددون : حُكْمِ الإِلَهْ فِيِّهْ ..

المغنى : وِيابُورِ السَّاعَهْ اتْنَاشَرْ .. يَا مْجَبِّلْ عَ الصَّعِيدْ ..

المرددون : يَا مْجَبِّل عَ الصَّعِيدْ ..

المغنى : سَلِّم عَلَى الْحَبَايِبْ .. وِبْزَايِدْ وَلَدِى ..

المرددون : وِبْزَايِدْ وَلَدِى ..

المغنى : زَغْرُوطَهْ يَا شَامِيَّهْ .. غُرَبَا وِمْرَوَّحِينْ ..

المرددون : غُرَبَا وِمْرَوَّحِينْ (١) ..

إن الجوهر العاطفى فى هذه الأغنية ، هو مقتل ياسين ، وعلى حين تشير النصوص الأخرى إلى هذا الحدث وتسأل عن سببه ممَّا يستثير التفجع حول قتل ياسين ، ولا يشير بأصبع الاتهام إلى واحد بعينه ، بل إن القدر الظالم ، أو « المكتوب ع الجبين » هو

---

(١) ع اللى جتل : عمن قتل ، من فوج ضهر : من فوق ظهر الجمل ، اتنين : اثنين ، طلعم براءة : لم تثبت ادانتهم ، تلاته : ثلاثة ، ادونى : أعطونى ، أبو ميه : بمئة جنيه ، جالولى : قالو لى ، الظابط : الضابط ، تلتميه : ثلاثمائة ، ريس الطياره : قائد الطياره ، خلى جليك تجيل : ليكن قلبك قويا ، لا تخف.

الجنطرة : مدينة القنطرة (بمحافظة الإسماعيلية الآن) ، الجمالة (بتشديد الميم) : الذين يركبون الجمال ، ويقومون على رعايتها ، الرديف : كلمة تستخدم لمن أدى الخدمة العسكرية ووضع فى الاحتياطى تحت الطلب لمدة معينة ، حطوا (بتشديد الطاء وفتح الحاء) : وضعوا ، وهنا تعنى أطلقوا الرصاص ، ماتزعليش : لا تغضبى ، لا تحزنى يامه (بتشديد الميم) : يا أمى ، وبزايد ولدى : وسلامى أكثر إلى ولدى ، زغروطه : صوت يعبر عن الفرحة (زغرد) ، غربا ومروحين (بتشديد الواو) : غرباء وسنعود إلى ديارنا.

الذى أدى إلى ذلك ، عندما سخر المصريون للعمل مع الجيش البريطانى فى فلسطين إبان الحرب العالمية الأولى ، فمات من مات ، وبقى من بقى على قيد الحياة يحن إلى العودة إلى أهله وبلده .

إن هذه النصوص المختلفة لأغنية واحدة ، تحدد أو تشير إلى الاتجاه الذى يمكن أن تأخذه الأغنية عندما تنسى أجزاء معينة منها ، وهى الأجزاء التى لا تمس الجوهر العاطفى الأغنية كما ذكرنا ، أما الأشياء التى ترتبط بهذا الجوهر فإنها تظل محفورة فى الذاكرة غالبا[1] .

وإذا كنا ننظر إلى هذه الأغانى من ناحية جوهرها العاطفى ، فإننا حينئذ سوف نعد النسيان ظاهرة سلبية ، ذلك أن الأجزاء التى تفقد أو تنسى ، إنما تنسى لبعدها عن البؤرة الرئيسية للأغنية . ومهما يكن الأمر ، فهناك ظروف أخرى تنسى فيها عناصر معينة سواء تم ذلك عن وعى أو عن غير وعى ، فقد يكون موضوع الأغنية أو الموال مثلا مأخوذا أصلا من حادثة أو واقعة لم تسجلها أى وثيقة مطبوعة أو مدونة ، وتظل الأغنية – أو الموال – تروى ، ولكن ظروف الحادثة الأصلية يمكن أن تكون قد تلاشت من ذاكرة الرواة . وتفقد فى هذه الحالة تلك الأجزاء التى تشير إلى ظروف الحادثة وإطارها العام ، كما حدث بالنسبة لأغنية « بهية وياسين » . والحقيقة أن مثل هذه التغييرات ، إنما تحدث نتيجة للاستجابة لمجموعة من العوامل ، إذ يحدث بسبب المزاج الجمعى أن تبدو جوانب معينة من أغنية أو موال لا أهمية لها ، أو مثيرة للامتعاض أو يمكن أن تنكأ جراحا قديمة أو غير ذلك من أسباب ، ومن ثم نستبعد الأجزاء التى تتناول هذه الجوانب عند إعادة تقديم الأغنية .

ويذكر «ستانلى هايمن»[2] أن السحر والخرافات ، يستبعدان غالبا فى الأغانى

---

(١) انظر أيضا نصوص شفيقة ومتولى ، وخاصة للمقارنة بين النصوص رقم وبين النص رقم ، إذ سنلاحظ أن جوهر القصة هو الحدث المتصل باكتشاف متولى ما آل إليه أمر أخته وقتلها لهذا السبب ، وأن أجزاء كثيرة قد حذفت أو نسيت فى النص الأخير ، ولكنها لا تؤثر على جوهر القصة .

(٢) Hyman, Stanly: The ChiLD Ballad in American Folklore, Vol. 70, PP. 235-239.

القصصية الآن حتى فى الحالة التى يبدوان فيها أنهما المحور الرئيسى أما الشياطين والأشباح ، والأرواح الشريرة ، وجنيات البحر ، فقد أضفيت عليها الصفات الإنسانية ، وتم تعقيلها ، كما أن العلاقات الشاذة ، وما إلى ذلك تختفى تماما .

وينبغى أن نشير إلى أن هذه التغيرات ، ليس من الضرورى أن تصيب كل نصوص الأغنية الشعبية ، فالعناصر الخارقة ، وغير المتوقعة ، أو التى تعتمد على الصدفة التى يصعب تكرارها ، أو الاقتناع بها ، يمكن أن نجدها فى أغانينا القصصية ، وهذه العناصر من المتوقع لها أن تضمر ، أو تفقد وجودها ، شيئا فشيئا ، ذلك أن الاتجاه إلى تعقيل الحياة ، حتى فى مجتمعاتنا الريفية ، برغم أنه يسير ببطء إلى حد ما ، لابد من أنه سيترك بصماته على حياتها وإبداعها الشعبى .

ويوجد بين أيدينا عديد من النصوص الشعبية التى تتناول كرامات الأولياء وتحكى سيرتهم كسيرة « السيد البدوى » و« سيدى إبراهيم الدسوقى[1] » وغيرهما وتحفل هذه النصوص بالكثير من العجائب والغرائب التى تستثير شغف المستمعين إليها وإقبالهم على سماعها .

وتبدأ قصة إبراهيم الدسوقى على هذا النحو :

المغنى : دَا انَا بَدِيت بِاسْمِ الإِلَهْ أَلَّذِى خَلَقَ النَّبِى الأَوَّلْ
أَفْضَـــلْ مِن الـــنُّورْ وكَانِتْ خِـلْقِتُه الأَوَّلْ
مِنْ قَبْلِ آدَمْ ونُوحْ كَـــانِ الـــنَّبِى الأَوَّلْ
يَا غَفْلاَنْ وَحِّدْ مَوْلاَكْ إِللِّى خَلَقَكْ وَلاَ يِنْسَاكْ
إِنْ بَعَتْ لَكْ رِزْق حَدَاكْ إِلرِّزْق عَنْد اللهْ مِنْشَالْ
وَقَبْلِ مَا يَكُلْنَا الدُّودْ نِوحِّدْ عَظَمِة مَنْ لاَ يَنَامْ
يَا غَفْلاَن وَحِّدْ مَوْلاَكْ وبِـالـتُّقَى عَـمَّرْ قَلْبَكْ .

ويستمر المغنى فى مدح النبى ﷺ ، وتوجيه النصح والإرشاد للناس حتى يصل إلى

---

[1] انظر النصوص كاملة فى « المأثورات الشفاهية الأدبية دراسة ميدانية فى محافظة الفيوم – رسالة دكتوراه لم تنشر قدمها أحمد على مرسى لكلية الآداب جامعة القاهرة ، ١٩٦٩ .

بداية القصة ، مفتتحا أيضا بمدح « سيدى إبراهيم » :

إِلْمَدَدْ يَا سِيدِى إِبْرَاهِيمْ يَاللِّى مَافْتِّ الْعِيَّانْ
وِيَاللِّى مَافْتِّ الْمِنْضَامْ إِذَا عَدَّى عَلَى بَرِّ الشَّامْ

ثم يتحدث عن ميلاد سيدى إبراهيم وما أحاط به من كرامات :

لَمَّا كَمِّلْ تِسَعْ شُهُورْ جَاهَا النِّبِّى فِى الْبِيتْ يِزُورْ
قَامُوا جُولْهَا بَنَات الْحُورْ وِوَلِّدُوهَا شِيخِ الإِسْلاَمْ
قَـالُوالْهَا يَامُّ ابْرَاهِيمْ عِينِ الْحَسُودْ خُلِقَتْ مِنْ نَارْ
وَلِّدُوهَا سِيدِى إِبْرَاهِيمْ وِفِرْشُوا لُه الْفَرْشِ حَرِيرْ[1]

وتمضى الأغنية فى سرد كرامات « الدسوقى » (رضى الله عنه)[2] وأعماله الخارقة ، التى ترفع من قدره بين الأولياء الذين يحترمهم الناس ، ويتمثلون سيرتهم .

وبينما يوجد فى سيرة « الدسوقى » سيل متدفق من الأشياء التى يصعب حدوثها ويستحيل تحقيقها عقلا ، والتى لا يمكن أن تكون فى مقدور أى إنسان ، ولكن « الدسوقى » قادر عليها ، سواء بنفسه أو بمساعدة قوى خارجية ، فإن موالا مثل «مقبولة »[3] يحفل بالمصادفات التى توظف من جانب صاحب الموال ، لكى تنتهى الحكاية نهاية سعيدة ولكى يلقى المحسن مكافأته والمسىء جزاءه .

وإذا تتبعنا مظاهر التغير التى يمكن أن تحدث فى نصوص الأغانى الشعبية ، فإننا سنجد أن أكثر العناصر قابلية للتغيير شكلا ، وموضوعا ، أسماء الأشخاص والأماكن ويصدق هذا على كل الأغانى الشعبية والمواويل ، فيما عدا تلك التى لها خلفية تاريخية أو اكتسبت شيوعا بين الناس يجعل من الصعب أن تتغير الأسماء والأماكن فيها ، حيث

---

(١) دا انا بديت : لقد بدأت ، منشال : محفوظ ، ما ياكلنا : أن يأكلنا ، عمر (بتشديد الميم) : اجعله عامرا ، مافت (بتشديد التاء ، وضم الفاء) : لم تترك ، العيان (بتشديد الياء) : المريض ، المنضام : المظلوم . لماكمل (بتشديد الميم وكسرها) عندما أكمل ، جاها : جاءها ، جولها : جاءوا لها .

(٢) انظر النص كاملا فى « المأثورات الشفاهية الأدبية » — دراسة ميدانية فى محافظة الفيوم .

(٣) انظر النص كاملا فى الملحق ص ٣٦٢ .

تكون الأحداث والأشخاص والأماكن فى الأغلب الأعم – معروفة جيدا للناس ، مما يجعل من الصعوبة تماما إحداث أى تغيير فيها .

وعندما تحدث هذه التغييرات ، فإن هناك اتجاها واضحا تأخذه الأغانى والمواويل عادة ، وهو أن تستبدل الأماكن المحلية والمناطق التى لا تتميز بسمات خاصة بأماكن أخرى محلية أو عادية ، فعلى سبيل المثال « بنات كفر الدوار فى البحيرة يصبحن » بنات المنصورة » فى الدقهلية أو « بنات اللاهون » فى الفيوم .. إلخ ففى جزء من أغنية شعبية تغنى الفتيات :

إِحْنَا بَنَات كَفْرِ الدَّوَّارْ لاَ نْحِبِّ الضِّحْكِ وَلاَ الْهِزَارْ
وِاللِّى عَايِزْنَا يِجِينَا الدَّارْ(١)

وفى جزء آخر :

إِحْنَا بَنَاتِ الْمَنْصُورَة يَا شَعْرْ سَايِحْ عَلَى الْقُورَة(٢)

ويصدق نفس الأمر بالنسبة لأسماء الأشخاص العاديين ، إذ يحدث فى هذه الحالة أن تستبدل بأسماء تقليدية شائعة أخرى ، ففى مثل هذا الموال :

سِينْ ، يِهْ ، دَالْ ، زِينْةِ الْجَمْعِ يَا سَيِّدْ
يَاللِّى جَمَعْتْ فِى رِحَابِكْ الْعَبْدِ والسَّيِّدْ
أَنَا بَاحِبَّكْ عَلَشَان خَاطِرِ السَّيِّدْ

يتحول « السيد » إلى « محمد » فيقال بنفس الطريقة :

مِيمْ ، حَهْ ، مِيمْ ، دَالْ زِينْةِ الْجَمْعِ يَا مْحَمَّدْ
وَأنا أَجِيلَكْ عَ الْقَدَمْ مَاشِى يَا مْحَمَّدْ
وَأنَا بَاحِبَّكْ لأَجْلِ إِسْمَكْ عَلَى إِسْمِ النَّبِى مُحَمَّدْ(٣)

---

(١) احنا : نحن ، عايزنا : يريدنا ، يجينا : يأتى الينا ، يجيئنا

(٢) سايح على القوره : متهدل على الجبين أو الجبهة .

(٣) يه : ياء ، أنا باحبك : انني أحبك ، عشان خاطر : لأجل ، حه : حاء ، وأنا أجيلك : إننى على استعداد أن أجىء إليك ، ع : على .

ويشيع ذلك كثيرا فى أغانى ترقيص الأطفال وهدهدتهم ، فالأغنية الشهيرة :

نِنَّا نَامْ .. نِنَّا نَامْ .. وَأَنَا أَدبَحْ لَكْ جُوزِينْ جَمَامْ ..

يمكن فى الجزء التالى لهذه البداية أن يوضع أى اسم تريده المرقصة .

مَـا تْخَـافْشِ يَـا حَـمَـامْ دَانَا بَأضْحَكْ عَلَى أَحْمَدْ لَمَّا ينام[1]

إذ يمكن استبدال اسم أحمد بأى أسماء أخرى « كمحمد أو إسماعيل أو سليمان أو سعد » .... إلخ .

لقد تحدثنا فى الصفحات السابقة عن التغييرات التى تصيب الأغنية الشعبية باعتبار أنها تنتقل شفاها ، ولابد من الإشارة هنا أن الأغانى الشعبية بطبيعتها تقاوم حدوث هذه التغييرات إلى حد كبير ، ولذلك فإن هذه التغييرات عندما تحدث فإنه لابد من وضع ظروف النقل الشفاهى وطبيعته فى الاعتبار ، إلى جانب غيره من العوامل المؤثرة فى الأغنية .

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ، فالتغير لابد من أن يحدث سواء قاومته الأغانى أو قبلته وسواء حدث بسبب المشافهة أو غيرها من العوامل ، ذلك أنه لكى لا يحدث تغيير فى الأغانى فإنه يجب أن تكون فيها عناصر لا يمكن أن تنسى أو تفقد ، لكى تخلق هذه الاستمرارية التى نتوقعها ، وتحافظ عليها وهو أمر من الصعب أن يتحقق بشكل مطرد ، ولفترة طويلة من الزمن .

ولقد ذكرنا واحدا من هذه العوامل ، وهو الجوهر العاطفى أو الدرامى الذى يجعل المؤدى يركز عليه فى أغنيته بشكل خاص ، وهو مما يساعد على أن تظل الذاكرة متوهجة ، تؤدى دورها فى الحفاظ على الأغنية .

ونضيف هنا أن جمال أجزاء معينة من الأغنية ، وإعجاب الناس بها ، يجعل من السهل تذكرها ، ومن ثم تغنى ، وبذلك تساعد فيما بعد كإحدى القوى التى تساعد على بقاء الأغنية وعندما ينفصل جزء أو أجزاء من أغنية ما لكى يلحق بأغنية أخرى أو لكى تكون أغنية منفصلة فإن هذه الأجزاء تظل متذكرة ، وتصبح أقرب ما تكون

---

(١) ماتخافش : لا تخف ، وأنا باضحك على : إننى أخدع ... كى ينام .

إلى التعبيرات الاصطلاحية أو التقليدية وهنا يجب التنبيه إلى أن هذه الأجزاء لابد أن تكون معبرة عن قيمة أساسا ، ومن هنا تزداد فرص وجودها واستمرارها كلما تنوقلت أكثر فأكثر.

ولعل أوضح مثال على ذلك هو مقدمة « موال الطير » التي تبدأ على النحو التالي :

يَا زَارِعِ الْوِدْ هُوَّه الْوِدْ شَجَرَهْ جَلْ(١)

وتنتهى كمايلى :

مِنْ عَاشِرِ الْخَسِيسْ بَعْدِ الْغَنْدَرَهْ يِنْذَلْ

أوكما نرى فى هذه التعبيرات التى تشيع بصورة أو بأخرى فى كثير من أغانى الخطبة والزواج :

مِنْ كُتْرِ مَالِى خَدْت مِنْ بِيتْ عَالِى
خَدْت الأَصِيلَة وِزِدْتِهَا بِالْمَالِ

و« إِلْعِزْوَة حِلْوَه » و« هِمُّوا مِعَايَا عِزْوِتِى وِرْجَالِى » ، ويحيا أبوها الليلة .. عمل رئيس العيلة » « يحيا أبوها يا جدعان .. جاب العفش التمام » ، « سلم ابوها سلمه جاب الجهاز وتممه » .

إن الخصائص التى ذكرناها ، من الاتجاه إلى التعقيل ، واستخدام العناصر المحلية أحيانا لتحل محل عناصر نسيت أو يراد تغييرها ، وشيوع الجمل والأوصاف الاصطلاحية أو التقليدية وما إلى ذلك ، تتطلب جميعها لونا من ألوان الصياغة ، خاصة عندما ينسى عنصر من عناصر الأغنية أو جزء منها .

هذا بالإضافة إلى أن رقابة اللاوعى ، سواء من جانب المؤدى أو الجمهور يمكن أن تؤدى إلى شكل مشابه من أشكال إعادة الصياغة ، خاصة إذا ظهرت بعض الاعتراضات الأخلاقية أو الجمالية من جانب الناس ، ومن هنا فإن عملية إعادة الصياغة تصبح عملية متعمدة ، مدروسة إلى حد كبير لأنها تتطلب حساسية شديدة ، فى الملاحظة من جانب كل الأطراف المشتركة فى الغناء كإطار عام يجمع المغنى والجمهور

(١) جل : قل ، أصبح نادرا (انظر الموال كاملا فى الملحق ص ٣٥٥) .

ولعله من المفيد هنا ونحن نتحدث عن عملية إبداع الأغنية الشعبية أن نصحح فكرة مغلوطة شائعة إلى حد ما بين بعض الدارسين ، وخاصة الدارسين الأنثروبولوجيين فيما يتعلق بإبداع الفولكلور عموما ، وهو أنه يوجد نوع من التوازن أو العلاقة المطردة بين الأمية ، وبين الفولكلور الصحيح ، وأن أى شك فى أى أغنية أو حكاية أو غير ذلك قد تأثرت بمصدر مطبوع أو ما يشبه المصدر المطبوع ، يجعل هذه الأغنية أو الحكاية لا تستحق أى اعتبار من جانب الدارس . إن مثل هذا التفكير يرى أن التعليم أو معرفة القراءة والكتابة مضاد تماما لإنتاج الفولكلور ، وأنه السبب الوحيد لانهياره ، وهو ما ذهب إليه سميث عندما قال « إنه بازدياد المعرفة بالقراءة والكتابة ، تتضاءل المأثورات الشعبية [1] ، وعلى الجانب المقابل هناك من يرى النقيض لذلك تماما إذ يذهب إلى أن إبداع المأثورات الشعبية يتناسب تناسبا كبيرا مع ذكاء المبدعين ومعرفتهم القراءة والكتابة [2] .

إن هؤلاء الذين يرون أن الأمية مرتبطة ارتباطا كبيرا بالفولكلور مخطئون فيما يذهبون إليه ، على الرغم من أننا يمكن أن نجد كما هائلا من الفولكلور لدى الأميين ولكن ذلك لا يمنع مطلقا من أن يوجد كم هائل أيضا من الفولكلور بين الذين يعرفون القراءة والكتابة .

إن المشكلة فى الحقيقة ماتزال موضع نقاش ، وأخذ ورد بين كثير من الدارسين ولكننا ينبغى هنا أن نؤكد لحقيقتين أساسيتين :

الحقيقة الأولى : أن المأثور الشعبى فى جانبه الأكبر متداول شفاها ، ولكن ذلك لا يمنع مع تطور الحياة الحديثة ، وازدياد المعرفة بالقراءة والكتابة ، أن يدون هذا المأثور ، وأن يطلع عليه من يريد ، ولكن تداوله فى المجتمع لا يمكن أن يتم عن طريق المصدر المطبوع أو المدون ، كما يحدث لديوان شعر لشاعر معروف ، أو رواية لكاتب

(١) Smith, Reed, South Carolina Ballads, Hervard Univ. Press. 1938.

(٢) Eckstorm, F.Hardy, What is Tradition, Bulletin of the Folksong Socirty of the Northeast. NO.1, PP. 2-3.

مشهور ، ذلك أن المصدر المطبوع أو ما يشابهه ، يجمد النص عند صورة معينة محددة . وليس معنى هذا أن النص المدون هو النص الوحيد أو أصح النصوص ، ولكن المعنى أن هذا النص فى وقت معين ، وعن طريق راو معين ، انتهى إلينا على هذا الشكل الذى نراه به ، وسيظل الأمر سواء كان النص مدونا أو غير مدون ، أن الجماعة الشعبية لن تقبل من المؤدى أن يقف فى مواجهتها يقرأ من ورقة أو من كتاب ، ذلك أن هذا إذا قدر له أن يحدث – وهو ما لم يحدث إلى الآن فى حدود ما أعرفه – سيفقد المؤدى تواصله مع الجمهور ، وسيؤدى إلى انصراف الناس عنه ، لأنهم برغم معرفتهم أن ما يقدمه لهم ، ليس من إبداعه تماما ، إلا إنهم مع ذلك ينسبون إليه قدرا من التميز والقدرة على الإبداع ، وسينهار كل ذلك إذا أحسوا أنه مجرد وسيلة أو صوت لإنسان آخر .

ويقودنا هذا إلى الحقيقة الثانية ، وهى : إن العنصر الحاسم الذى يحدد قيمة المأثور ليس هو تدوينه أو شفاهيته وليس إبداعه عن طريق إنسان يقرأ ويكتب أو لا يعرف القراءة والكتابه ، ولكنه العنصر الحاسم هو كونه عملا من أعمال الإبداع والخلق وأن يلائم وجدان الجماعة وتقاليدها ، وأن يحقق التواصل بين الفرد والجماعة . فالكلمة سواء كانت مدونة ، أو غير مدونة ، ما هى إلا أحد انعكاسات الفكر ، ومن هنا تضبح القضية هى ما تعبر عنه الكلمة ، لا كيف تبدو الكلمة .

إن هناك مجتمعات على مستوى عال من المعرفة بالقراءة والكتابة ، يزدهر فيها الفولكلور ازدهارا كبيرا ، وبين أيدينا الدول الإسكندنافية جميعها ، واسكتلنده ، وغيرها كنماذج ممتازة لهذه الظاهرة . وإذا أخذنا اسكتلنده كمثال فإن الاسكتلنديين جميعا متعلمون يعرفون القراءة والكتابة ، وهناك أسباب كثيرة تعلل لذلك منها أن الكنيسة الاسكتلندية كانت تصر على أن يعرف المنتمون إليها القراءة والكتابة لكي يستطيعوا قراءة الكتاب المقدس . ولا يستطيع دارس للفولكلور أن يتجاهل أن هذا الجزء من بريطانيا ، يعد من أغنى المصادر الفولكلورية ثراء . هذا الثراء الذى لا يتضمن عددا كبيرا من النصوص فحسب ، بل يتضمن أيضا نصوصا على درجة

ممتازة من الجمال والفنية ، والخصوبة ، سواء من ناحية النصوص الشعبية أو الشعرية أو من ناحية النغمات والألحان أو غير ذلك[1] .

وتثبت الخبرة الميدانية أن الرواة والمغنين الذين تلقوا قدرا من التعليم أكثر ارتباطا بالنصوص التى يؤدونها ، واهتماما بها ، وتقديرا لها من غيرهم ، وأنهم أكثر ترددا فى أداء القطع المتناثرة غير المترابطة ، وأنهم أميل إلى أداء النصوص المتكاملة بشكل أفضل أحيانا من الآخرين الذين قد يكون لديهم محفوظ أكبر ، وأكثر تنوعا .

وليس معنى ذلك فى الحقيقة أننا نفضل هؤلاء على أولئك أو العكس ، وإنما نعنى أن مقياس الأمية أو معرفة القراءة والكتابة ليس هو المقياس الصحيح الذى تقاس به الشعبية أو اللا شعبية .

وعلى أية حال ، فإن ظروف الحياة المعاصرة تجعل من المهم للدارس فى هذا المجال ، فى تتبعه لدائرة انتقال النص الشعبى أو انتشاره ، ألا يغفل عما يمكن أن يدخل إلى هذه الدائرة من تأثير المصادر المطبوعة على محفوظ الرواة والمغنين وإن كان من الصعب فى الحقيقة تلمس ذلك ، لأن أغلب الرواة والمغنين يخفون عادة مصادر موادهم ، ومن الشائع أن يقال أنهم سمعوا هذه النصوص أو تعلموها عن آبائهم أو ألفوها بأنفسهم ، وأنهم لا يقلدون بها أحدا .. .. إلى غير ذلك من أقوال تنفى فى النهاية تأثرهم بغيرهم أو نقلهم عن مصادر مدونة ، إلا فى حالات قليلة نادرة كنتيجة لثقة الراوى أو المغنى فى الباحث ، وأنه لن يفشى ذلك لأى إنسان آخر .

والملاحظ كما سبق أن أشرنا أن هناك تبادل تأثير وتأثر بين الشعبى والشائع والخاص ، وهذا يعنى أن هناك نصوصا معينة قد أعدت لكى تناسب المستمعين الذين ينتمون إلى هذه الشرائح ، وأن ما قد ينتمى إلى شريحة منها يمكن أن يصادف هوى شريحة أخرى ومن ثم تحتفى به ، وتعده خاصا بها . والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى خاصة بعد أن انتشرت أجهزة التسجيل الصغيرة « الكاسيت » وبعد أن أصبحت

---

(١) Child, Francis, J., The English and Scottish Popular Ballads. 5 Vols. Dover Pub. Inc. New York, 1965.

أثمانها فى متناول كثير من الناس .

وفى الجانب الذى يخصنا هنا فإن مثل هذه النصوص عندما تنتقل إلى الجماعة الشعبية ، فإنها تدخل فى دائرة الانتقال الشفاهى ، وعندئذ يمكن رؤية ماذا حدث لها فى أثناء تداولها ، وهل ظلت كما هى ، أم تناولها الذين تداولوها بالتغيير والتعديل وإلى أى مدى وصل تعديلهم وتغييرهم فيها .

والظاهرة الجديرة بالملاحظة الآن فى مجتمعنا والتى تحتاج إلى دراسة قائمة بذاتها ، هى هذا الاتجاه الذى ينتشر انتشارا كبيرا إلى تسجيل كثير من المواويل العادية والقصصية والأغانى الشعبية التى يغنيها المغنون المحترفون ، ولعل ذلك سببه انتشار أجهزة التسجيل الصغيرة الحجم (الكاسيت) ورخصها ، مما أتاح لكثيرين ممن ينتمون إلى الطبقات الشعبية والوسطى أن تمتلك هذا النوع من أجهزة التسجيل ، ومن ثم نشأت الحاجة إلى تسجيل هذه الأغانى التى تشكل جزءا من حياتهم ، واستغل ذلك التجار فبدأوا فى تسجيل كل ما يقع تحت أيديهم مما يتصورون أنه مناسب لهذه الجماعات ، وترتب على ذلك ازدهار طبقة المحترفين تأليفا وغناء لكى يسدوا الحاجة والمطلب المتزايد من جانب هذه الطبقة المستهلكة الجديدة التى نشأت بسبب العمل فى البلدان العربية ، وأنها أصبحت فى وضع مادى يجعلها قادرة على شراء المسجلات وأشرطة التسجيل وغيرها .

الفصل الثانى

مراحل حياة الأغنية الشعبية

* النشأة والتكوين
* النمو
* الاختيار أو الانتقاء

لا شك أنه أصبح من الواضح أن الخصائص المميزة للأغنية الشعبية كما نعرفها مكتسبة كلها تقريبا ، خلال رحلتها بين أفراد المجتمع ، عبر الزمان والمكان . وهى دون شك أيضا ، تشي بالجهد الذى قام به أجيال من مؤلفيها ومغنيها ومتذوقيها لكى تأخذ صورتها التى يرضى عنها المجتمع ، ففى كل مرحلة تتمحى أشياء لتحل محلها أشياء أخرى ، وتتعدل أجزاء لتناسب ظرفا لم يكن موجودا . ومن ثم فإن هنالك اتجاها مستمرا لدى الأغنية الشعبية لكى تناسب المجتمع الذى تعيش فيه وتلائم ذوقه ، وتعبر عن قيمه وأفكاره .

وعلى ذلك يمكننا أن نقسم تاريخ حياة الأغنية الشعبية إلى ثلاثة مراحل :

الأولى : النشأة والتكوين

الثانية : النمو

الثالثة : الاختيار أو الانتقاء الذى يقوم به المجتمع عن طريق أفراده الذين يؤدون الأغنية ، والذين يشاركون فى غنائها ، والذين يستمعون إليها ، وهى المرحلة التى نعرف فيها الأغنية كاملة مرددة على ألسنة الناس .

المرحلة الأولى : النشأة والتكوين

لعله من المفترض أنه لابد أن يكون هناك بداية للأغنية ، كما أنه من المفترض أيضا أن يكون لها أصل يمكن أن نقول أنه هو الذى نشأت منه . ولقد قيل أن النصوص المتنوعة التى تميز الأغنية الشعبية ، سواء كانت نصوصا شعرية ، أو موسيقية ، والتى اشترك فى تكوينها عناصر عدة ، ما هو إلا تدهور أو انحطاط لنص أصلى مفترض ، وذلك بسبب اعتماد المغنى على ذاكرته ، أو الاعتماد على الذاكرة عامة . وذهب الذين رأوا هذا الرأى إلى أن القدرة الإبداعية حق مقصور على الموهوبين من الأفراد المتعلمين المدربين أكثر مما هي حظ مشترك بين الأفراد الموهوبين فحسب ، سواء كانوا متعلمين أو غير متعلمين .

إن النسيان يؤدى دون شك ، دورا كبيرا فى عملية الانتقال الشفاهى ، وقد قاست كثير من الأغانى من ذلك . ولكن ليس النسيان هو السبب الوحيد الذى يؤدى إلى التنوع أو الاختلاف والنمو أو التدهور ، ذلك أننا يمكن أن نجد أكثر من أغنية على درجة واحدة من الجودة ولكنها فى حقيقتها نصوص مختلفة لأغنية واحدة .

المرددون : هَـا أَسْـتَـنَّـاهْ . . هَـا اسْـتَـنَّـاهْ
هَا اسْتَنَّاهِ لْحَدِّ مَا يِيجِى هَا اسْتَنَّاهْ[1]

المغنى : إنْسانْ طَـيِّبْ جَـلْـبِى رَادُو . .
مُـخْـلِصْ وأَهْـلُـهُ عَـلـيهْ راضُـو . .
إدِّيتْ لُه جَوَابْ وِإدَّانِى رَادُّو . .
ولِحَدِّ مَا يِيجِى . .

المرددون : هَـا اسْـتَـنَّـاهْ ... هَـا اسْـتَـنَّـاهْ
هَا اسْتَنَّاه لحَدِّ ما يِيجِى هَا اسْتَنَّاهْ

---

(١) ها استناه : سأنتظره ، لحد ما : إلى أن ، ييجى : يأتى ، يحضر.

المغنى : كَـتَـبْتِ لُـهْ بـأُوَضَّبْ وبَـاحَضَّـرْ
وهُوَهْ كَـتَبْ لِى نَـعَـمْ حَـاضِـرْ
أَنَـا جَـاىْ عَنْ جَـرِيبْ حَـاضِـرْ
ولْحَدٌ ما يِيجِى . .

المرددون : هَـا اسْـتَـنَّـاهْ . . هَـا اسْـتَـنَّـاهْ
هَا اسْتَنَّاهْ لحِدْ مَا يِيجِى هَا اسْتَنَّاهْ

المغنى : وَأَنَـا مُشْ مُـمْـكِنْ أَتْرُكْ وَانْسَى
لَوْ بِـمِـلْـيَون رِجَـال ونِسَـا
وَحْشَـانِى جَـيـغْـدَتُّـاه الْـونِسَـا
ولْحَدّ مَا يِيجِى . .

المرددون : هَـا اسْـتَـنَّـاهْ . . هَـا اسْـتَـنَّـاهْ
هَا اسْتَنَّاهْ لْحَدْ مَا يِيجِى هَا اسْتَنَّاهْ[1]

فهذه الأغنية تعتمد أساسا على اللحن الشائع فى مصر كلها مرتبطا بأغنية شعبية شهيرة هى :

خُـدْنِى مَـعَـاكْ . . خُـدْنِى مـعَـاكْ
خُدْنِى مَعَاكْ إِذَا كُنْت مسَافِرْ خُدْنِى مَعاكْ[2]

وقد نظم على منوال هذه الأغنية ، كثير من الأغانى كهذه الأغنية أيضاً :

المرددون : فِى الْـجَـمَـالْ . . فِى الْـجَـمَـالْ
فِى الْجَمَالْ . . عُمْرِى مَا رِيتْ زَيَّكْ فِى الْجَالْ

(١) جلبى : قلبى ، راده : يريده ، يرغب فيه ، عليه راضو : رضوا عنه ، أو راضين عنه ، اديت (بتشديد الدال) : أعطيت ، أدانى : أعطانى ، رادو (بتشديد الدال) : ردّوا ، بأوضب : أجهز ، وهوه (بتشديد الواو) : وهو ، جاى : قادم ، عن جريب : عن قريب ، قريبا ، مش ممكن : مستحيل . ونسا : ونساء ، جعدتاه : جلساته ومسامراته ، الونسا : التى تؤنس .

(٢) خدنى معاك : خذنى معك .

المغنى : أحِبْ محمد وأريد علِى ..
واللِّى جدَّامى واللِّى وارِدْ علَىّ ..
كُلّ الجمال وارِدْ علَىّ ..
وعُمْرِى مارِيتْ زَيَّكْ ..
المرددون : فِى الجمالْ .. فِى الجمالْ
فِى الجَمَالْ .. عُمْرِى مَا رِيتْ زَيَّكْ فى الجَمَال
المغنى : أَنَا حَبِّيتَكْ وَجَلْبِى انْشَغَلْ
وَأَنَا جَلْبِى انْشَغَل بِهَوَاكْ
تْجُولْ وَجَفُوا لى عَشَرَهْ نَاسَانَا
وَانَا اجُولْ دَا كَدَّابْ وِخَانِ الْعِشْرَهْ نَاسَانَا
فَايِتْ بَلَدِى عِشْرِينَ سَانَا
وعُمْرِى مَارِيتْ زَيَّكْ
المرددون : فِى الجَمَالْ .. فِى الجَمَالْ
فِى الْجَمَال .. عُمْرِى مَارِيتْ زَيَّكْ فى الجَمَال

ويضيق المقام هنا عن ذكر كل النصوص التى تتخذ من هذا اللحن أساسا لها فهناك مظاليم .. مظاليم .. يَامَا نَاس عَ الدُّنْيَا مَظَالِيم ، ويُومْ العِيدْ .. يومْ العِيدْ .. عَيِّدْ عَلَى أمَّكْ يوم العِيدْ » ، وغير ذلك كثير.

وفى مثل هذه النصوص ، لا يستطيع أحد أن يقطع أيها الأصل ، أو الأقرب إلى الأصل المفترض أو تطور له ، وأيها يشى بعوامل التدهور أو يحمل علامات الذبول.

إن الأسلوب الذى تبدع به الأغنية الشعبية ، لا يختلف فى جوهره عن الأسلوب

---

(١) عمرى ماريت زيك (بتشديد الياء) : لم أر فى حياتى مثيلا لك ، اللى جدامى : الذى أمامى ، وارد على : الذى يأتى الى ، أو يرد على ، وجلبى انشغل : أصبح قلبى مشغولا بك ، تجول : تقول ، وجفوا لى : وقفوا لى ، ناسانا : ناسى أنا ، أهلى أنا ، دا كداب : انه كذاب ، ناسانا : نسينا ، فايت : تركت ، عشرين سانا : عشرون سنة.

الذى يبدع به فنان فرد ، قصيدة من الشعر ، وعلى ذلك يمكننا أن نفترض أن فكرة ما جاءت لإنسان ما ، قام هو باختيارها ، وتجربتها ، وربما استغرقت منه يوما أو شهرا أو أكثر أو أقل ، قبل أن يصل إلى الشكل النهائى لها . وهنا لابد من وقفة إذ أن الأمر ليس بهذه البساطة ، فهناك اختلاف أساسى بين الأسلوبين ، فعلى حين تكون عملية الخلق والتكوين معتمدة على إنسان واحد فى الفن الخاص ، فإنها فى الفن الشعبى مسئولية عدة أجيال ، ولا يمكن أن تصل إلى شكلها النهائى أبدا ، حتى يأتى الجامع ليدون نتاجها الموجود بين الناس ، وحتى فى هذه الحالة ، سوف يظل لهذا الناتج وجوده المستقل عما دون أو سجل .

على أية حال ، لقد سبق لنا أن أشرنا إلى الاتجاهات المختلفة التى تفسر أصل الأغنية الشعبية والتصورات التى تحيط بنشأتها ، ومن الذين قاموا بتأليفها ، وكيف تنتقل بين الناس شفاها ، وقد يفسر البعض ممن لا يعرفون خصائص المجتمعات الشعبية ظاهرة التناقل الشفاهى تفسيرا غير صحيح ، فالمؤرخ الذى اعتاد الاعتماد على الوثائق المدونة ، والمخطوطات ، والثقة فى الشواهد الأثرية الشاخصة ، والآثار المادية الباقية للأفراد والمجتمعات ، قد لا يحترم الدليل الذى يعتمد على النصوص الشفاهية التى تحفظها الذاكرة ، وقد يشك فيها شكا عميقا ، وهو فى ذلك مخطئ إلى حد كبير إذ أن كل من مارس العمل الميدانى ، يعرف القدرة الفائقة التى يتمتع بها المغنون والرواة على حفظ أغانيهم ، وحكاياتهم ، والدقة الكبيرة فى تذكر كثير من التفاصيل الصغيرة .

ولعل أقرب الأمثلة التى يمكن أن يستشهد بها هنا ، رواة السير الشعبية والأغانى القصصية الطويلة ، ففى السيرة الهلالية يبدأ راوى السيرة على النحو التالى :

وَأَصَلِّى وَاجِبٌ اللِّى يَصَلِّى عَلَى النَّبِى
نَبِينَا الْهُضَابِى مِن الْ غَزَالَةْ وِجَارْهَا
يَالُولاَ النَّبِى لم كَانْ شَمْسٍ وَلاَ جَمَرْ
وَلاَ كَوْكَبٍ يِضْوِى عَلَى الْوِدْيَانْ

أَهَيِّى عَلَى أُمَرَا مَافَاتُوا نَزِيلْهُمْ
يَامَاتُوا وِعَاشُوا مَاجَالُو الزَّمَان تَعْبَانْ
أَهَيِّى عَلَى أُمَرَا كَانُوا مَعْدَنِ النَّسَبْ
أَهَيِّى عَلَى أُمَرَ وأَجولْ جُصْدَانْ
وَلاَكُلّ مِنْ جَالْ يَا فُلاَنْ إِنْتَ صَاحْبِى
دَا السِّنْ يِضْحَكْ وَالْجُلِيبْ مِلاَنْ
يَادِنْيَا غَرُورَه لاَ أَمَانِ لَهَا
تِجْلِبْ تَجِلِّبْ كَمَا الدُّولاَبْ
بِتْفُوت عَلَى الأَخَيْنْ تَاخُدْ خِيَارُهُمْ
وَلاَتَخَلِّى إلاَّ الخَايِبِ النَّدْمَان(١)

ويستمر الراوى يسرد سردا ، وغناء فى رواية هذا الجزء من السيرة الهلالية :
« ما جَالْ أَبُو رَيَّا الْحِجَازِى سَلاَمَةْ :
كِدِبْ مِنْ جَالِ الدُّنْيَا تِدُومْ لِى . .
صَدَجْ مِنْ جَالِ الزَّمَانْ غَدَّارْ . .
يَامَا نَاسْ كَانِتْ مِنِ الأَرزاجْ وِحَايْزَهْ . .
وِسَاعِةْ ما مَاتِتْ مَا طَالِتِ الدَّفَانْ(٢) . .

لَمَّا رَكَبْ أَبُو زَيد وَطَلَعْ مِنْ تُونِسْ ، عَلَى ذِمَّةِ يِجِيب لَهُمْ دِيَّةِ الْعَبِيدْ ، رَكَبْ

(١) جمر : قمر ، أهيى : أحيى ، وأرثى ، أمرا : أمراء ، ما فاتوا : لم يتركوا ، نزيلهم : ضيفهم . ياماتوا ياعاشوا : أى سواء عاشوا أوماتوا لايشكون من الزمان وغدره ، وأجول جصدان : وأقول قصائد من الشعر فى ملحهم ، من جال : من قال ، والسن : الفم ، الجليب ملان : القلب ملئ بالكره والحقد ، تجلب : تقلب (تجلب الثانية بتشديد اللام) ، كما الدولاب : كالساقية ، بتفوت : تمر ، على الاخين : على الأخوين ، تاخد : تأخذ ، خيارهم : أحسنهم ، ولا تخلى : ولا تترك .

(٢) صدج : صدق ، الأرزاج : الأرزاق ، حايزه : حائزه .

فَصَلْ يِخَبَطْ . . بِخَبَطْ[1] وهمَّه مِشْتِرطِين وَيَّاهْ . . إِنْ جِيتْ مِنْ غِيرْ ولاد أُخْتَكْ . . إِلِّي مَعَاهْ حَاجَه يِضَرَبَكْ بِيهَا . . أَوَّلْ مَارِسِى عَ الْجَازْ . . جَالِتْ عِزْوَه يَاعَرَبْ . . لِمِّتْ الْعَرَبْ كُلِّتْها ، وِفَرَّجَتْ عَلَيْهُم اللَّحْمَةْ ، وَجَالِتْ لَهُمْ ما حَدِّشْ يَاكُلْ اللَّحْم إلا بِالأَمْر[2] . . إلخ .

وليس من الصعب أن نذكر أمثلة أخرى كثيرة ، ولكنى أعتقد أن ما ذكرناه كاف للدلالة على أنه يمكن الثقة بالمأثورات الشفاهية ، وبذاكرة الرواة والمؤدين المهرة أيضا .

هذا ، بالإضافة إلى أن هناك حقيقة يعرفها الذين أتيح لهم الاختلاط بمن لا يعرفون القراءة والكتابة ، أو هؤلاء الذين لا يستخدمون الكتابة فى تسجيل الأشياء التى تعودنا على تسجيلها خوفا من نسيانها ، وهى أن ذاكرتهم أكثر قدرة على الاختزان والتركيز والتذكير ممن يعتمدون على الكتابة . وسوف يدهش المرء عندما يسمع من مغن هرم ، حكاية عن أحداث وقعت منذ فترة طويلة . كما أن كثيرا من المغنين والرواة يرون أن نقل المواد التى لديهم كما استمعوا إليها تماما أمر يرتبط بالأمانة ، ومن ثم يحرصون حرصا شديدا على أن يتحروا الدقة فيما يروونه أو يغنونه . هذا بالإضافة إلى أنه فى حالة الأغنية الشعبية خاصة ، يقوم الإيقاع الموسيقى بدور رئيسى كعامل مساعد على التذكر .

ويحدث عادة عندما يسأل جامع الفولكلور أحد الرواة أو المغنين عما إذا كان يستطيع رواية حكاية معينة ، أو أداء أغنية ما ، فإن الإجابة غالبا ما تكون أنه يستطيع

---

(١) يخبط : يجد فى السير .

وهمه (بتشديد الميم) : وهم ، وياه : معه ، جيت : جئت ، اللى معاه : من معه .

أول مارسى ع الجاز : أول من التقى به كانت الجازيه .

كلتّها : كلها .

فرجت (بتشديد الراء) : وزعت أو قسمت .

وجالت لهم ... : وقالت لهم الا يأكل أحد من اللحم .

(٢) انظر النص كاملا فى دراسة الكاتب : المأثورات الشعبية الأدبية – دراسة ميدانية فى محافظة الفيوم . رسالة دكتوراه لم تطبع ١٩٦٩ ، جامعة القاهرة .

ذلك ، وأنه يروى الحكاية ، أو يؤدى الأغنية كما سمعها بالضبط ، أو كما تلقاها تماما .

إن كلمات الأغنية تتنوع من مكان إلى آخر ، ومن فرد إلى آخر ، ولكن الجانب الموسيقى يظل إلى حد كبير ثابتا ، وقد أدى ذلك إلى أن تحيط ظلال من الشك بمدى الثقة بالنص الشعرى للأغنية بشكل خاص وقد تدفع مثل هذه الملاحظات ، جامع الأغنية الشعبية ، ودراستها ، إلى أن يعلقا قيمة كبيرة على دقة المادة المسجلة ، ومدى جدارتها فى أن يوثق بها ، ولكن الحقيقة التى يجب أن تكون ماثلة فى الذهن ، هى أن الاهتمام بما تحمله الأغنية من معلومات ، أو إشارات تاريخية أو اقتصادية أو اجتماعية أو غير ذلك ، إنما هى أمور تخص دارسى العلوم الإنسانية على اختلافها ، أكثر مما تهم دارس الفولكلور أساسا ، ومع ذلك فإن مقارنة نص شفاهى مسجل حديثا ، بنص مدون يعود إلى سنوات مضت سيثبت لنا أن الاختلافات بينهما ليست بذات أهمية كبيرة ، كما أنها لا تؤثر على مضمون النص فى أغلب الأحيان وعلى ذلك ، فإننا يمكن أن نسترشد بالمواد المدونة ، سواء كانت شعرا شعبيا ، أو مواويل ، أو أغانى شعبية ، أو غير ذلك من أشكال فولكلورية ، لكى نرى إلى أى حد يصل الاختلاف ، وبين أيدينا عدة نصوص لسيرة الزير سالم[1] ، بعضها مدون والبعض الآخر مازال يروى .

يبدا النص المدون على النحو التالى :

١ – أول قُولْنَا نِسْتَغْفِر الله إِلَه الْعَرْش رَبِّ الْعَالَمِينْ

٢ – إِلَهْ خَلَق السَّماء وَيَّا الأَرَاضِى بِلاَ عِمْدَانْ وهُمَّا رَاكِزِينْ

٣ – وخَلَقَ الأَرْضَ عَلَى الصَّخْرَة الْكِبِيره بِظَهْرِ الْحُوتْ عَ الْمَا عَايِمِينْ

٤ – وأما الْبَحْر عَلَى الْقُدْرَةْ الْمُشَيده ومِنْ فُوْقُه النُّجُوم السَّافِلِينْ

---

(١) انظر قصة الزير سالم – مطبعة شاهين القاهرة ١٢٨٨ هـ . وديوان الزير مكتبة العرفان ببروت ١٩٣٣ وانظر أيضا للمؤلف « المأثورات الشفاهية الأدبية دراسة ميدانية فى محافظة الفيوم » ملحق النصوص رقم (٢) الخاص بالحكايات والسير . وسوف أستشهد هنا أيضا بجزء من نص جمعته حديثا للسيرة نفسها ، من مجموعتى الخاصة .

(٣) ع الما : ع الماء .

٥ – ومِنْ بَعْدِ الْكَلام في حَقِّ ربِّي | أنا أَمْدَحْ نُورَا هُو ضَاوى الْجَبِينْ
٦ – يقُول التُّبعي الْمَلكُ الْيَمانَى | حَكَمْت الْكُون كُلَّه أَجْمَعِينْ
٧ – حَكَمْت بِلادَ السِّنْد وبْلادِ الْهَنَادِي | حَكَمْت الْكُونْ كُلُّه أَجْمعَين
٨ – حَكَمْت بِلادَ السِّنْد وبْلادِ الْهَنَادِي | ومِنْ وَادِي النَّحاسِ جُونِى طَايعينْ
٩ . . . . . . بِلادَ أبو الشام | . . . . ويــابنى ظــنين
١٠– بلاد الأفرنج وبلاد . .
(ينقطع النص هنا)
. . . . | أساسهُ بِأَرْبع عِمْدانْ عَالِيينْ
١١– ومَعَاجِنِ الْقَصْرِ طِينة الزعْفَران | قَوالِبْهَا ذَخَايِرْ غَالِيِينْ
١٢– وَعَلِّيتُه عَلَى سُورِ الْمَدِينَه | بِشَبَابِيكْ بِطِيقَانْ هَاوِيِينْ
١٣ –وحِزْمَهِ مِنِ السَّرَارِى أَلْفِ بِيضَهْ | سَرَارِى بِيضَه بِشُعُورْ سَايِلِينْ
١٤– ثَلاَثَة آلافْ عَبْد مُشْتَراتِى | غيرِ أَلْفَيْنِ جَارِيَهْ خَادِمِينْ
١٥– مَايتَيْنْ وَزِيرْ لِلْخِدْمَهْ بتَاعِي | عَلَى الْخَيْزُران اللِّى رَاكِزِينْ
١٦– وعِشْت مِنِ الزَّمَان خُمْسِمايَهْ | خُمْسِمايَه عَامْ وَاذَا مِتْسَلْطَنِين
١٧– وَاحْسِبِ الزَّمَانْ يِدانْ دَائِمْ | أَتَابِى الدَّهر غَدْراتُه قَرِيبين
١٨– أَلا يَادَهْر مَالَكْ ومَالِي | أَتِيتِنِى بِاللَّيالِى الْمُرْغِبينْ

---

(٥) نورا هو : نوره هو أى الرسول عليه الصلاة والسلام .
(٧) بلاد الهنادى : بلاد الهند .
(٨) جونى : جاءونى .
(١١) معاجن القصر : المادة التى شيد بها القصر أو الطين الذى أشيد به ، قوالبها ذخاير : قوالبها نفيسه .
(١٢) عليته (بتحديد يد اللام) : جعلته عاليا بطبقان هاويين : طاقات يأتى منها الهواء العليل .
(١٣) حزمة : مجموعة ، بيضة : بيضاء ، بشعور سايلين : بشعور مسترسلة .
(١٤) مشتراتى : اشتريتهم .
(١٥) مايتين : مائتين للخدمة ، بتاعى : لخدمتى .
(١٧) يدان دائما : يظل دائما ، أتابى أن : واذا بى أتبين .

١٩- وَصَار ٱلْمَلِكْ ٱلْيَمَانِى يِبْكِى | ودِمُوعُه فُوقْ خَدُّه دَافِقِينْ
٢٠- أَلا مَا قَالَ وَزِيرْ الإِنْكِشَارِى | وَزِيرْ الْمَمْلَكَهْ إِللِّى عَلَى الْيَمِينْ
٢١- تِبْكِى لِيهْ يا أَعَزّْ الْمِلُوكْ | ودِمُوعكَ فُوقْ خَدَّكْ دَافِقِينْ
٢٢- لأَحَدْ مَاتْ وَلاَلَكْ حَدْ غَايِبْ | وَلاَ فُرْقَهْ وَلاَ أَحْبَابْ غَايِبِينْ
٢٣- إِنْ كَانْ سُلْطَانْ عَاصِى بَس قُلْ لِى | أَجِيبْ رأسُه وأنْتُمْ قَاعِدِينْ
٢٤- أَلا مَاقَالَ لَهُ الْمَلِكْ الْيَمَانِى | فَاسْمَعْ ياوَزِير اللِّى عَلَى الْيَمِينْ
٢٥- هَاتِ الرَّمَّالْ هَيَّا ياوَزِيرْ | يِفَسَّرْ لِى أَحْلامْ مُرْعِبِينْ
٢٦- جَابُوا الرَّمَّالْ بَقَى عَنْدِ الْيَمَانِى | وصَار الْمَلِكْ فُوقْ فِرَاشُه وَاقِفِينْ
٢٧- أَلاَ مَا قَالْ لَهُ الْمَلِكْ الْيَمَانِى | يِقُولُو عَنُّه .. عَيَّرُوه الأَوَّلِينْ
٢٨- أيا رَمَّالْ إِضْرَبْ لِى رَمْل صَادِقْ | وَخَلِّى الرَّمْل يِطَلَّعْ نَاطِقِينْ
٢٩- وبَيِّنْ لِى أَنَا الأَحْلام بِتُوعِى | لأَنِّى أَحْلامِى أَتُونِى مُرْعِبِينْ
٣٠- أَنَا نَايِمْ يا رَمَّالْ الْبَوَادِى | بِنِصْفِ اللَّيْلِ وَاللِّيْلِ مُظْلِمِينْ
٣١- حِلِمْتِ الْحِلْمِ أَقْلَقْنِى مِنْ مَنَامِى | أَقْلَقْنِى والنَّاس نَايِمِينْ
٣٢- بَاشُوفِ الْكُونْ أَظْلَمْ عَلَيَّه | وَصَارْ الْقَصْر كُلُّهْ مُظْلِمِينْ
٣٣- وِشُفْت النَّارْ تِهِبُ فى الْقُصُورَهْ | وَلاَ حَدَّشْ حَدَايَا مُسْعِفِينْ
٣٤- وِشُفْت الرَّعْد يِرْعِدْ عَلَى الْمَدِينَهْ | ودَىّْ الرَّعْد جَانِى مرْعِبِينْ

(٢١) تبكى ليه : لماذا تبكى .

(٢٢) لا أحد .

(٢٣) بس قل لى : قل لى فقط . أجيب : آتى لك أو أحضر لك ، الرمال : ضارب الرمل .

(٢٦) كابو : أحضروا بقى : أصبح .

(٢٨) خلى : اجعل .

(٢٩) الاحلام بتوعى : أحلامى .

(٣٢) باشوف : أرى ، عليه (بتشديد الياء) : على .

(٣٣) شفت : رأيت فى القصوره : فى القصور ، ولاحدش : ولا يوجد ، حدايا : عندى ،

٣٤- دى (بتشديد الياء) : دوى ، جانى : جاءنى .

٣٥- وشُفْت السِّيلْ سَايِلْ عَلَى الْمَدِينَهْ   وغَطِّى عَلَى الْجبَال الرَّاسِخينْ
٣٦- فَقُمْت مِنِ الْمَنَامْ مرْعُوبْ خَايِفْ   شَعْر رَاسِى ودَقْنِى شَائِبينْ
٣٧- وهَذَا الْحلْم أنا شُفْتُه بعِينى   وبطُولِ اللِّيلْ وَانَا خَايِفِينْ
٣٨- فَضَرَبْ الرَّمْل رَمَّالِ الْبوادِى   فَطَلَع الرَّمْل حروفُه نَاطِقِينْ
٣٩- قَالْ لهُ يَامَلِكْ عَرَفْت حِلْمَكْ   ودِى الأَحْلام كُلّها ظَاهِرِينْ
٤٠- لكِنْ ياسِيدِى أَعْطِنِى أَمَانَكْ   أَمَان الله وَلاَ تَكُنْ خَايِنِينْ
٤١- قَال لَهْ يَامَلِكْ إِسْمَعْ كَلاَمى   كَلامِ الصِّدْق يخْزِى الْكَاذِبِينْ

أما النص المسجل حديثا فيبدأ على النحو التالى :

كَانْ فى سَالِف الْعُصورِ الْقَدِيمهْ ، رَجُل مَلِكْ مِنْ الْمُلُوكْ القُدَامْ ،يُسْمَى حَسَّانْ الْيمَانِى وكَانَ رَاجِل حُكْمُه إِسْتَمرّ مِنْ مَشْرِقِ الأرض ومَغْرِبْهَا ، وكَانْ تَحْتِ حكمه ميتْ حَاكِمْ ، وكَانَ يسمِّيهُمْ السَّلاطِينْ ، أوْكَانْ يسَمِّى الحَاكِمْ مِنْهُمْ سُلْطَانْ ، وَعاشْ مِن الزّمَان خُمْس ميتْ سَنَهْ وَكانْ رَاجِلْ مِن اللِّى بيِتْنَبَّأوا باللِّى بيحْصَلْ فى الأيام المُقْبِلَة ، وكَانْ يِقْرأْ فى كُتُبْ قَدِيمه سَمَاوِيَّة أوْ غَيْر سَمَاوِيّة ، وكَانْ يَاخُدْ مِنْها بَعْض مَلاحِمْ ، يكتبْهُا لِلأَجْيالْ ، حَتَّى إنَّ النَّاس كُلَّ ماكانَ تِظْهَر ظَاهْرَهْ أو اخْتَرَاع جدِيدْ ، أو أَىْ شىْءْ غَرِيبْ ، يِضْرَبُوا بهُ الْمَثَلْ ويقُولُوا « أَهُو دَا الزَّمَانِ اللِّى قَالْ عليهِ حَسَّانِ الْيمَانِى ، وكَانْ لهُ وَزِير مِتْخَذْهُ مُسْتَشَارْ لُهْ ، فَدَخَل عليه فى يوم مِنِ الأَيَّامْ ، فَوَجَدُه يبكِى يَغْنِى بِشْعِرْ ، أَشْعَار حُزْن ، وِيقُول :

١ - أَوِّلْ قُولْنَا أَسْتَغْفِر الله   إِلَهِ العَرْشِ رَبِّ الْعَالَمِينْ
٢ - إِلَهْ خَلَقَ السَّمَاوَاتْ والْأَرْض   بِلاَ عِمْدانْ وهُمَّهْ رَاكْزِينْ
٣ - وأَمَّا الأَرْض عَلَى الصَّخْرهْ الْكَبِيرَه   بِظَهْرِ الْحُوتْ عَلَى الْمَيَّه عايمِينْ
٤ - وَأَمَّا الْبَحْر عَ الْقُدْرَهْ الشَّدِيده   ومِنْ فُوقُه النُّجُوم الْعَالِيِين

(٣٩) ودى : وهذه .
(٢) وهمه (بتشديد الميم) : هما .
(٣) الميه (بتشديد الياء) : الماء .

٥ – ومِنْ بَعْد كَلَامِي فى حَقّ رَبِّي أَنا أمْدَحْ نُور ضَاوِى الْجَبِين
٦ – ألا ما قالَ الْمَلِكْ التّبّعْ الْيمَانِى حَكَمْت الْكُونْ كُلّه أَجْمَعِينْ
٧ – حَكَمْت بِلَاد السّنْدوِيّا الْهَنَادِى ووادِى النّجَاشِى أتُونِى متَابِعينْ
٨ – حكَمْت الْكُونِ والسَّبْعَهْ الأَبَاحِرْ ومِيةْ سُلْطَانْ لِحُكْمِى طَايِعِينْ
٩ – وعِشْت مِنِ الزّمَانْ خُمْسِ ميه خُمْس مِيتْ عامْ وَانَا مِتسَلْطَنِينْ
١٠– مابَحْسِب الزّمَانْ تَنّهُ دَايِمْ أَتَارِى غَدْرَاتِ الزّمَانْ قَرِيبِينْ
١١– فَدَخَل عَلِيهْ وَزِيرْ الانْكِشَارِى وَزِيرِ الْمَمْلَكَهْ إِلّلى عَ الْيمِينْ
١٢– وَقَال لَهُ بِتِبْكِى لِيهْ يَامِلْكْنَا وَايِه أبْكَاكْ ياعِزّ السّلاطِينْ
١٣– هُوّه حَدّ مَاتْ ، وَالاّ حَدّ غَايِب والاّ حَدّ مِنِ الْحُمَّامْ عَايِبِنْ
١٤– إِنْ كَانْ عَصَاكْ يَا مَلِيكْنا أَجِيبْ لَكْ رَاسُه مَعَ الشّقّهْ الْيَمِينْ
١٥– فَقَالْ الملكَ لاحَدّ ماتْ وَلَاحَدْ عَصَانِى وَلَا حَدْ لِى مِنِ الْغَايِبِينْ
١٦– وِلَكِنْ حِلِمْت حِلْم أَقْلَقْ مَنَامِى وصَبَحْت مِنُّه مِنْ الْمَرْعُوبِينْ
١٧– إِحْضِرْ لِى رَمَّالِ الْبَوادِى يِكُونْ لِأَحْلَامِى مُفَسّرِينْ
١٨– فَرَاحْ الانْكِشَارِى جَابْ رَمَّالِ الْبَوادِى إِيهْ هِيّهْ أَحْلَامَكْ الْمُرْعِبِينْ
١٩– فَقالَ حِلِمْت بِأنَّ النّارْ هَبّتْ فِى الْمَدِينَهْ وَكَانْ اللّيلْ سَايِلْ عَ الْجِبَالْ الرّاسِخِينْ
٢٠– حِلِمْتِ إِنّ النّارْ هَبّتْ فى الْمَدِينَهْ وكَانِتْ النّاسْ كُلّهَا نَايِمِينْ
٢١– وِوَجَدْت النّارْ دَخَلِتْ فى قُصُورِى وَلَاكَانْشِ عَنْدِى حَدْ مِنِ الْمُسْعِفِينْ

---

(٧) ويا : مع ، المنادى : بلاد الهمود ، وادى النجاشي : بلاد الحبشة .

(٨) السبعة الاباحر : البحور السبعة ، ميه (بكسر الميم وتشديد الياء) : مائة .

(١٠) ما بحسب : كنت أظن ، تنه (بتشديد النون وضمها) : سيظل دايم : دائما ، مستمرا ، أتارى : ولكنى رأيت

(١٢) ايه : ماذا .

(١٨) ايه هيه : ما هى .

(١٩) سابل ع الجبال : أرض سدوله على الجبال أويكسو الجبال .

(٢١) ولاكانش : ولم يكن عندى ، حد : أحد .

٢٢- وَهَذَا حِلْمِى يَارَمَّالْ الْبُوادِى وانْطَقْ بِهِ وِكُنْ لِى مِنَ الْمُفَسِّرِينْ
٢٣- فَضَرَب الرَّمْل رَمَّالِ الْبَوادِى فَطَلَعِتْ حُرُوفْ الرَّمْل كُلّها نَاطِقِينْ
٢٤- فَلَمَّا فِهِمْهَا رَمَّالِ الْبَوادِى وبِرْمُوزْهَا صَارْ مِنِ الْمُعَبِّرِينْ
٢٥- قَالْ يَا مَلِيكْنَا إدِّينِى أمانَكْ أَمَانَ اللهْ بِخْزِى الْخَايِنِينْ
٢٦- فَقَالَ الْمَلِكْ أَعْطِيتَكْ أَمَانِى أَمَانَ اللهْ وَلا تْكُونْ خَايِفِينْ

فالمقارنة بين هذين النصين ، بالإضافة إلى النص الثالث المروى أيضاً ، والذى يتميز بالاختصار بالقياس إلى النص المدون الأول ، والنص الثانى المسجل حديثا سوف توضح لنا أن المضمون العام للنصوص الثلاثة لا يختلف مطلقا . وأن الاختلافات الموجودة اختلافات لا تمس جوهر القصة ، وإنما تقتصر فقط على بعض الجوانب الثانوية التى تتصل بالإطناب فى وصف عظمة حسان اليمانى ، وجبروته ، ووصف القصر ، وماكان يتمتع به اليمانى من رفاهية ، وعز ، وثراء بالإضافة إلى الإطالة فى الحوار بين حسان اليمانى ، والوزير فى النصين الأولين ، وإهمال هذا العنصر تماما فى النص الثالث*.

---

(٢٢) رمال (بتشديد الميم) : ضارب الرمل .

(٢٥) ادينى : (بتشديد الدال) : اعطنى ، الخاينين : الخائنين .

* أول ما نبدى نصلى على النبى نبى عربى له كل جمعه عيد
قال اليمانى عشت من الاعوام الف وخمس ميه عشت من الاعوام وانا متسلطنين
انا باحسب لأن الدهر دام لى اتارى الدهر غدراته قريبين
ويا رمال فسر لى حلومى حلوم الليل منها مرعبين
حلمت الرعد يدوى فى الجناين يهردم فى القصورة العالين
حلمت ان مدينة من فوق مدينة ومن فوقها هوادج سايرين
حلمت القصر اظلم عليه ولا عندى سعيف ولا معين
ويا رمال فسر لى حلومى حلوم الليل عليه مرعبين
قال له يا ادينى أمانك أمان الله يخزى الكاذبين

قال له عليك الأمان ثم الأمان .. يا رمال تقول .. أمان الله ولا تكون خايفين وانا متسلطنين : وأنا سلطان ، أتارى ..... الخ .

يهردم : يهدم ، فوقيها : فوقها ، سايرين : سائرة ، سعيف : من يسعفنى .

المرحلة الثانية : النمو

ويقودنا هذا فى الواقع إلى معالجة المرحلة التالية فى حياة الأغنية ، وهى مرحلة النمو ، ذلك أنها هى المرحلة التى تحمل فى ثناياها ، ما أشرنا إليه من تنوع النصوص واختلافها أحيانا وهو ما ينشأ استجابة للدافع على الإبداع لدى الفرد ، والجماعة أيضاً كما أنها تحمل فى ثناياها عنصرًا آخر هاما هو عنصر الاستمرار الذى يصل الحاضر بالماضى ، ويحافظ على التقاليد المتوارثة . وهناك حقيقة هامة ينبغى أن نشير إليها هنا ، وهى أنه حيث لا تقاليد ، لا استمرار لشىء ، كما أنه حيث لا يوجد استمرار ، لن تكون هناك تقاليد ، فهما أمران مرتبطان بعضهما ببعض تماما . ويمكن لنا فى هذا المجال أن نذكر عشرات الأغانى التى تنتشر فى أرجاء مصر كلها ، والتى لم يحدث فيها تغير كبير سواء من ناحية الكلمات أو اللحن ، إذ ظلت مستمرة رغم أنها عاشت فى أماكن مختلفة ، وانتقلت عن طريق مئات المؤدين أما التنوع والاختلاف فهما مسئولان إلى حد كبير عن إنتاج أشكال جديدة ، ذلك أن الأغنية التى تعيش عن طريق الكلمة المنطوقة فى جانب من جوانبها ، فى حالة تغير مستمر دائما ، ولكن للأسف ليس بين أيدينا مصادر مطبوعة أو مدونة يمكن الرجوع إليها لكى نرصد هذه الخصيصة بشكل مطرد ومازال الأمر معتمدا على الملاحظة الشخصية فحسب .

إن كل مُغَنٍّ سوف يغنى الأغانى التى يعرفها ، أو تعلمها من غيره ، ولكنه فى الوقت ذاته ، سوف يحدث بعض التغييرات فيما يغنيه ، سواء عن قصد أو عن غير قصد . وسيعتقد دائماً أن النص الذى يؤديه هو النص الصحيح ، برغم أن الجامع أوالباحث يمكنهما أن يثبتا له ، أنه لا يمكن أن يغنى الأغانى نفسها مرتين متشابهتين تماما ، أبدا . ولا يعنى هذا فى حقيقة الأمر أن الأغنية الشعبية تنمو بطريقة عشوائية ذلك أنها تعتمد فى نموها على مجموعة من القواعد والمبادئ التى قد لا تكون واضحة تماما فى ذهن المغنى ، ولكنها مستقرة فى وجدانه وفى عقله دون وعى منه . والأمر هنا

يشبه أمر اللغة تماما فهى قد خضعت لمجموعة من القواعد فى نموها وتطورها ، ولكن معرفة هذه القواعد وتنظيمها جاء فى مرحلة متأخرة جدا من حياتها ، عندما بدأ النحاة وعلماء اللغة يحللون أسسها ، وينظمون قواعدها ، ولا يمكن القول فى هذه الحالة أن النحاة أو علماء اللغة هم الذين اخترعوا هذه القواعد أو المبادئ ، فكل ما فى الأمر أنهم نظموا أشياء موجودة من قبل ، وحاولوا أن يفسروها .

وهنا ينبغى أن نشير إلى حقيقة هامة ، وهى أن مغنى الأغانى الشعبية يهتمون اهتماما كبيرا بالكلمات أكثر مما يهتمون بالموسيقى ، ولا يعنى هذا أنهم يهملون الجانب الموسيقى – اللحن – ولكن المقصود أنهم عندما يعون الكلمات وعيا كاملا فإن هذا يتناسب تناسبا مطردا مع وعيهم باللحن . والحقيقة أن اللحن الموسيقى يلعب دورا كبيرًا فى الأغنية ، إذا إنها بدونه تصبح مجرد نص شعرى فحسب ، هذا بالإضافة إلى أنه – أى اللحن – أحد الأطر الأساسية تحدد وجودها وتعطيها الحياة .

ويعرف الذين مارسوا العمل الميدانى فى جمع الأغنية الشعبية أنه يحدث أن يسأل الجامع المغنية ، أو المغنى ، عما إذا كان يعرف أغنية معينة أو موالا معينا أو يستطيع أن يؤدى نوعا معينا من الأغانى الشعبية كأغانى الحج (حنون الحجاج) أو البكائيات (النداب أو العديد) مثلا ، وقد تجيب المغنية أو المغنى أن هذا ممكن ، وعندئذ سينتظر من الجامع أن يؤدى فقرة من الأغنية أو الموال ، أو نموذجا من النوع الذى يسأل عنه ، وهنا قد تجيب المغنية أو المغنى ، أنهما يعرفان هذه الأغنية أو النموذج وسيتيح هذا للجامع أن يسأل عما إذا كان من المعتاد أداء الأغنية أو النموذج بهذا الشكل أو أنه يمكن أداءه بشكل آخر . ومن المألوف أن تكون الإجابة أن الأغنية تغنى بهذه الطريقة أو بهذه الكلمات . ولكن عندما تتوثق العلاقة بين الجامع والمؤدى سيكتشف الجامع أن الأغنية يمكن أن تؤدى بشكل مختلف . ولعل التفسير الوحيد لهذا الأمر هو أن انتباه المغنى أو المغنية يكون مركزا ، عند سماعها الأغنية أو النموذج الذى يقدمه الجامع ، على الكلمات ، والمضمون العام للأغنية أو الموال ، أكثر منه على اللحن وطريقة الأداء . فإذا أخطأ الجامع فى الكلمات ، أو غير فى المضمون ، فإن هذا

سيستثير المغنى أو المغنية للتصحيح فورا . وقد يحدث أن يستثير ذلك المغنى – كما حدث معى ذات مرة – لكى يثبت أنه يعرف نفس الأغنية أو الموال ، وعندئذ سيؤدى النص نفسه ، ولكنه قد لا يتنبه إلى أن هناك اختلافا فى بعض الكلمات أو فى اللحن نفسه .

ومن المعروف للمتخصصين فى العمل الميدانى فى مجال الأغنية الشعبية أنه يمكن تمييز نوعين من المغنين الشعبيين التقليديين ، فهناك المحافظ على القديم ، المقاوم للتجديد ، والذى يرى فى كل مستحدث بدعة ،ويعيش فى عالمه الذى توارثه دون أن يغير فيه شيئا ، وهذا النوع من المغنين سيكرر الأغنية بشكل أو بآخر ، كما استمع إليها ، وكما وعتها ذاكرته ، أوكما وصلت إليه ، محاولا أن يثبت لمن يستمع إليه أنه أمين على النصوص التى يعرفها ، لا يتدخل فيها ، وأن هذه النصوص قديمة جدا ، لكى يكتسب الاحترام لنفسه ، والتقدير لما يؤديه . أما النوع الثانى من المغنين ، فهم الأكثر قدرة على الإبداع ، الذيم يجدون فى التعديلات أو الإضافات التى يحدثونها عادة فى الأغنية بشكل غير واع ، متنفسا لقدراتهم الإبداعية .

وهؤلاء المغنون هم الذين تدين لهم الأغنية بنموها ، وتطورها ، إذ أنهم من خلال الإبداع ، وإعادة الخلق ، والتكوين ، يمكنهم إبداع نغمات جديدة ، ونصوص مستحدثة ولكن لابد من التحرز هنا فى أمرين :

الأول : أنه لا ينبغى أن يفهم أن المغنين ، الذين ينتمون إلى النوع الثانى أفضل من المغنين الآخرين الذين تحدثنا عنهم فى النوع الأول ، فكما أن الأغنية الشعبية مدينة للنوع الثانى بنموها ، فإنها مدينة للنوع الأول بالمحافظة على تقاليدها ، واستمرار هذه التقاليد ، وأن هذا هو الأساس الذى اعتمد عليه المغنون المبدعون فى صياغة إبداعهم .

الثانى : أن المغنيين المبدعين ليسوا وحدهم ، بإضافاتهم الفردية ، هم الذين يحددون طريق تطور الأغنية أو نموها ، ذلك أن هناك عوامل أخرى تعلب دورها فى هذا المجال ، وهو ما سوف نتحدث عنه عندما نأتى إلى عنصرالاختيار أو الانتقاء .

إن التجربة الميدانية فى مجال جمع الأغنية الشعبية ودراستها تشير إلى أن أغلب

المؤدين لا يعون الجانب الموسيقى وعيا كاملا ، كما سبق أن أشرنا ، ونعنى بذلك الوعى بالتفاصيل الموسيقية الصغيرة ويبدو أن هذه السمة ، سمة عامة تنطبق على المغنين ، إذ لم أجد مغنيا واحدا يستطيع أداء لحن الأغنية دون كلماتها .

وفى حالة ارتباط الأغنية بالرقص كما فى حالة المجرودة « والشتيوه » وهى الأغانى التى تصحب رقصة الحجالة ،ليس من الضرورى أن يتم الرقص لكى تؤدى هذه الأغانى إذ طالما يتذكر المغنون إيقاع الرقصة ، ومن ثم إيقاع الأغنية ، فإنهم يصبحون قادرين على أدائها . أما إذا نسيت الرقصة والكلمات ، فإنه يصبح من الصعب جدا تذكر اللحن أو الإيقاع .

ويؤدى هذا بنا إلى استنتاج غاية فى الأهمية وهو أن التنوع والاختلاف اللذين يمكن أن تتسم بهما الأغانى الشعبية ، إنما يحدثان دونما قصد أو تعمد من المغنى ذلك أنه طالما كان غير واع باللحن الذى يؤديه ، فإن أى اختلاف يحدث فى أدائه إنما سيكون أيضاً عن غير وعى ، ودونما تعمد من جانبه . ولكننا يجب أن نتحرز هنا من تعميم هذا الاستنتاج ، على جميع الذين يؤدون الأغانى والمواويل ، سواء كانوا محترفين أو غير محترفين . فالحقيقة أن المحترفين يختلفون إلى حد ما عن غيرهم فى أن درجة معرفتهم الموسيقية أعلى إلى حد ما من غير المحترفين ، ومن هنا فإننا لا نستبعد أن يكون تنويعهم فيما يقدمونه ، أو تغييرهم سواء انسحب على النص أو اللحن مقصودا فى بعض الأحيان استجابة لردود فعل جمهورهم ، واستحسانهم أو استهجانهم ، وتفاعلهم مع النغمة أو ابتعادهم عنها . وهنا يجدر بى الإشارة إلى تجربتى مع أحد المغنين الشعبيين المحترفين الذين سجلت لهم بعض المواويل القصصية ، إذ أن هذا المغنى كان يدرك تماما أين ؟ وكيف ؟ ومتى ؟ يستخدم مقاما موسيقيا معينا فى أثناء أدائه مما يثبت أنه على قدر من المعرفة الموسيقية ، وخصائص المقامات الموسيقية ، وإن كان هذا لا ينفى أننى سجلت له موالا واحدا مرتين اختلفت بعض أجزاء اللحن فيهما . ولما سألته عن سبب ذلك بعد أن أسمعته الأجزاء التى رأيت بمعرفتى الموسيقية البسيطة أن بينهما اختلافا ملحوظا ، أرجع ذلك إلى أنه فى كل مرة « يُجَوِّدْ » ويختبر نغمات معينة لكى يجتذب جمهوره ، كما أنه فى

بعض الأحيان عندما يجد الجمهور متجاوبا معه « يتسلطن » ويكرر الجزء الذى يغنيه فى أكثر من مقام موسيقى رغبة منه فى التأثير فى مستمعيه . هذا بالإضافة إلى حقيقة أخرى لا تقل أهمية عما سبق ذكره وهى أن المغنى يدرك أن بعض جمهوره قد استمع إلى هذا النص قبل ذلك ، أو لعل الجمهور كله قد سمعه أكثر من مرة منه أو من غيره ، ومن ثم فهو يعمد إلى استحداث بعض التغيير – وأكرر هنا – الذى لا يمس الجوهر أو المضمون ، سواء فى جانبه الشعرى أو الموسيقى كى لا يفقد تعاطف جمهوره ، أو تفاعلهم معه .

ولا يعنى هذا بالضرورة أن المغنى المحترف – برغم ما ذكرناه – قادر فى كل مرة على أن يدرك كل هذه الجوانب ، ذلك أنه يسرى عليه ما يسرى على غيره من المغنين ، من أنه دون أن يعى ، ورغبة منه فى الإجادة ، يضيف ، خاصة إذا أحس تجاوب جمهوره معه ، وهو ما تفسره كلمة « يتسلطن » التى ذكرها هذا المغنى ، وهى من الكلمات الشائعة فى أوساط المغنين المحترفين عامة . « سلطن النغم – تعنى جوده وأعطه حقه) وإذا وضعنا فى اعتبارنا أن المغنين المحترفين يغنون عادة ساعات طوالا فى المناسبات التى يؤجرون عليها ، وأنهم يتوقفون عادة أكثر من مرة فى أثناء أدائهم مواويلهم وأغانيهم لتلقى « النقوط » والهبات من جمهورهم ، وأنه مهما كانت مقدرتهم وتحكمهم فى الألحان التى يؤدونها ، وتمكنهم منها ، إلا أنه من الصعب بل يكاد يكون من المستحيل أن نجد مغنيا يغنى نفس الموال أو الأغنية بنفس الطريقة مرتين ، مهما حاول ذلك .

والذى لا شك فيه أن هذا يمكن أن يكشف لنا عن جوانب فى عملية الإبداع مازالت غامضة تحتاج من الدارسين المتخصصين أن يرصدوها وأن يتناولوها بالتحليل .

إن هؤلاء المغنين وغيرهم الذين أعطوا الحياة للأغانى الشعبية – فى الجانب الأكبر منها – وبالطبع فإن الذين جعلوها تستمر هم الناس أنفسهم الذين انفعلوا بهذه الأغانى وتفاعلوا معها .

على أننا ينبغى أن نشير هنا إلى جزئية هامة حتى لا يصل بنا الأمر إلى المغالاة فى

تقدير إبداع المغنين وابتكاراتهم ، إذ يحدث أن يكون التنويع ، لمجرد رغبة المغنى فى زخرفة أغنية ، أو أن يستريح قليلا ، ومن ثم يترك الفرصة للموسيقى لكى تؤدى الجانب الذى لا يستطيعه ، أو أن تسد الفجوة التى يحس أنها قد تحدث لو أنه استمر وفقا لما تعوده . . أو بسبب نسيانه جزءًا من الأغنية أو لغير ذلك من أسباب تحتاج إلى دراسة وحدها .

وهنا أيضاً لابد من التنبيه إلى أننا نتحدث عن المغنى الذى يصحبه عازفون يؤدون اللحن المصاحب للأغنية ، وإن كان هذا أيضاً ينطبق حتى على المغنين غير المحترفين الذين يعتمدون على تنغيم أصواتهم فى أداء أغانيهم كما نلاحظ ذلك فى البكائيات .

وهكذا فإن التنوع فى الحقيقة مرجعه أساسا إلى الأفراد وقدراتهم ، ولكن ذلك أيضاً محكوم بدقة ، داخل الإطار الذى يرتضيه المجتمع أساسا ، والذى نسميه التقاليد العامة التى تحكم الأغنية شعرا وموسيقى ، والتى يمكن للمغنى المحترف ، أو الموسيقى المحترف أن يدركها . ومن الشائع أن يسمع الجامع أن هذا اللحن هو الذى تغنى فيه الأغنية ، فإذا غناها من يجزم بذلك ، أثبت التحليل الموسيقى أن هناك اختلافا بين النصين الموسيقيين . وبالطبع فإنه من السهل تفسير ذلك ، وإرجاعه إلى السمة الأساسية التى تميز الأغانى الشعبية نصا شعريا ، ولحنا موسيقيا ، وهى أنها تنتقل شفاها أساسا .

وسوف يتضح هذا الجانب بشكل أكبر ، إذا أتيح لنا أن نشهد تعاقب مجموعة من الأفراد يغنون أغنية واحدة ، ونعنى بذلك لحنا واحدا ، من ناحية الإطار العام إذ أننا سنكتشف أن اللازمة – وهى المقطوعة التى يبدأ بها ، ثم تتردد بعد ذلك – واحدة ، ولكن الأجزاء الباقية سوف تظل خاضعة لمدى إدراك المغنى للأساس اللحنى ومدى حساسية أذنه ، وقدراته الصوتية على أية حال ، يكاد يكون من المقرر أن نظم الكلمات ، وأداء النص الشعرى ، مجردا من اللحن الموسيقى أمر مألوف بالنسبة للمؤدين ، ولكن العكس ليس صحيحا ، وأقصد بذلك أنه يندر أن يجد الجامع مغنيا قادرا على أداء اللحن الموسيقى ، دون الكلمات . ولا يعنى هذا أن يعزفه على آلة

موسيقية ، فربما لا يعرف المغنى العزف على أية آلة موسيقية ، ولكن أن يؤديه بصوته هو .

وهناك أيضا مصدر آخر للتنوع والاختلاف هو محاولة بعض المغنين تكييف الكلمات التى يغنونها ، لنغمات حديثة شائعة ، وهنا ينبغى أن نضع فى اعتبارنا ما يبثه التليفون والراديو كل يوم من أغان يمكن تقليدها ، والنسج على منوالها .

ولست فى الحقيقة فى الموقف الذى يتيح أن أقارن بالتفصيل بين أغنية شعبية تعتمد أساسا على لحن شائع معروف مصدره ، وبين اللحن الأصلى ، ثم بين الأغنية ذاتها وغيرها مما نظم على نفس اللحن ، ولعلى أشير إلى نموذج فقط لهذا النوع من التكييف آملا أن يتوافر أحد الزملاء ممن يتيح لهم تخصصهم الموسيقى أن يدلوا برأيهم العلمى فى هذا الجانب ، على دراسة هذه الظاهرة .

فالأغنية الشائعة :

« إلــحِـلــيوة فِـيـنْ . . . . إيهْ جَرَى له ياعِينْ ..
كَلْ يُومْ أَقُول هَا اشُوفُه . كُلّ لِيلَه أَستَنَّى طِيفَه ..

وقد تحولت إلى أغنية دينية تقول :

إِلْحَلَزُونَه فِينْ . . والْمَوْقَفْ مِنِينْ . . نَظْرَهْ يا أم هاشِمْ . . نَظْرَة ياحُسِين(١)

إن الملاحظة المبدئية ستكشف أن هناك تشابها عاما ، ولكن التدقيق فى الملاحظة سيؤدى بنا إلى أن نرى أن هناك محاولة قد بذلت لتكييف اللحن للكلمات الجديدة ، وتطويع الكلمات أيضا لكى تناسب الإطار اللحنى .

وعلى الرغم من أن هذا الاتجاه موجود فى بيئاتنا الشعبية ، إلا أنه لا يشكل اتجاها عاما أو سائدا بين المغنين المحترفين أو غيرهم ، ولعل السبب فى ذلك هو أن المغنين يهمهم بالدرجة الأولى أيضا أن يظهروا أمام مستمعيهم أنهم ليسوا أقل من مغنى المدينة ومن ثم فإن كرامتهم تأبى عليهم فى كثير من الأحيان أن يستخدموا نفس الألحان أو نفس الأساليب .

---

(١) الحلزونة : السيارة أو الاتوبيس

وبالطبع تلعب المميزات الفردية للمغنين دورها فى تنويع نصوصهم وطرق أدائهم وهذا هو السبب فى أن يسمع الجامع فى الميدان من الناس أن أحسن من يغنى هذا النوع المعين من الأغانى «فلان» أو أن أحسن من يقدم هذا الموال «فلان» ومن ثم يعطى هذا التميز للمغنى الحق فى ان يقدم أشياء لا يستطيع غيره من ذوى الموهبة المحدودة أن يقدمها، كما أن الناس يتوقعون دائما منه كل مرة أن يمتعهم أكثر من المرة السابقة مما يلقى على كاهله عبئا كبيرا فى تجويد مادته وامتلاكها، وإلا فقد مكانته، ونسى سريعا.

إن الأغانى الشعبية تحيا بين الناس، ويتناقلها الأفراد، جيلا بعد جيل، وهى فى كل ذلك يسرى عليها ما يسرى على الأحياء والأشياء جميعا، فهى تتعرض على أيدى المغنين البارعين للنمو والازدهار، وترفد بروافد ثرية، كما تتعرض على أيدى غير ذوى الموهبة من العاديين للتدهور نتيجة السهو والنسيان وعدم الاهتمام وإخضاعها للأذواق الشخصية والإضافات، أو أشكال الحذف التى تحدث فى أثناء رحلتها فى الحياة. إنها على أية حال تكتسب حياة وقوة فى أثناء انتقالها بين الناس طالما أدت وظائفها التى يحتاجون إليها وتضعف وتتدهور إذا فقدت هذه الوظائف.

المرحلة الثالثة : مرحلة الانتقاء أو الانتخاب

لقد ظل المغنون الشعبيون حتى وقت قريب جدا ، لا يملكون وسيلة لتسجيل أغانيهم ، والاحتفاظ بها ، ومن ثم لم يكن أمامهم إلا أن يغنوها للناس ، فإذا أعجبتهم احتفظوا بها وغنوها بدورهم ، أما إذا لم تعجبهم فإنهم ينصرفون عنها . ويعنى هذا أن تلك الأغانى لن تستمر إلا إذا تبناها أناس آخرون غير من يغنونها ، ومن ثم تصبح بعد فترة قصيرة خاضعة لاختبار الجماعة وانتخابها ، تقبلها أو ترفضها ، وتعدل فيها أو تضيف إليها ، ولابد حينئذ أن تعكس الإضافات أو التعديلات مشاعر الجماعة وذوقها .

إن هذا الانتخاب أو الانتقاء ليس فى حقيقته عملية واعية مدبرة ، أو متفقا عليها بين أفراد الجماعة ، ولكنها فى الحقيقة ثمرة التقاليد التى استقرت لدى الجماعة ، والحدود التى رسمتها لنفسها ولأفرادها . وهكذا ، فإن التغيرات أو التعديلات التى يمكن أن تصادف هوى الجماعة ، وتعبر عنها ، ستظل موجودة ، وسيعترف بها ، ذلك أن الفيصل فى النهاية ، وكما أكدنا مرارا هو « ذوق الجماعة » الذى يغربل المادة وينخلها مرات عديدة حتى يصل إلى أنقى الأشكال التى تلائمه ، فتلك التغييرات والاختلافات سواء كانت فى النص أو فى اللحن ، مما يخضع لذوق الجماهة هى التى ستبقى ، فى مقابل التغيرات التى قد تعجب الفرد وجده ، فلا يكتب لها البقاء أو الاستمرار .

وإذا أخذنا الأغانى التى تصف جمال الفتاة المثالى ، من وجهة نظر الجماعة الشعبية ، فسوف يتبين لنا كيف يتحكم « ذوق الجماعة » فى اختيار صفات الجمال التى تتفق مع الذوق السائد الذى يريد تحقيق نموذج جمالى لا يختلف فى شأنه أحد .

المغنية :أَنَا جُلْت يَاعَرُوسَهْ وَرِّينِي .. ، عَلَى حَنَكِكْ وِفَرَّجِينِي
جَالِتْ رُوح يَامَسْكِين .. دَانَاحَنَكِي خَاتِمْ سِلِيمَانِ. يَاعِينِي
المرددات :رَوَّجَ الْجَنَانِي رَوَّجْ بُصْ عَ الْفُسْتَان واتْفَرَّجْ
المغنية :أَنَا جُلْت يَاعَرُوسَه وَرِّينِي . . ، عَلَى شَعْرِكْ وِفَرَّجِينِي
جَالِتْ رُوحْ يَامَسْكِين ..دَانَاشَعْرِي سَلَبْ جَمَّالِ. يَاعِينِي
المرددات :رَوَّجِ الْجَنَانِي رَوَّجْ .. بُصْ عَ الْفُسْتَانْ وِاتْفَرَّجْ(١)
المغنية :أَنَا جُلْت يَاعَرُوسه وَرِّينِي .. عَلَى عُيونِكْ وِفَرَّجِينِي
جَالت رُوح يَامَسْكِينِ .. دَاعْيُونِي عُيون غِزْلاَنِ. يَاعِينِي
المرددات :رَوَّج الْجَنَانِي رَوَّج . . بُصْ عَ الْفُسْتَان وِاتْفَرَّجْ(٢)

وفى أغنية أخرى ، تغنى الفتيات :

المغنية :تَعَالِى عَلَيَّه . تَعَالَى عَلَيَّه امَّالْ
المرددات :تَعَالِى عَلَيَّه . تَعَالِى عَلَيَّه امَّالْ
المغنية :يَاعْنِيكِي عُيون غُزْلاَنْ .. والاَّ أَحْسَن شِوَيَّه
تعالى عليَّه
المرددات :تَعَالِى عَلَيَّه. تَعَالِى عَلَيَّه امَّالْ
المغنية :يَاشَعْرِكْ سَلَبْ جَمَّالْ. والاَّ احْسَن شِوَيَّهْ
تَعَالِى عَلَيَّه
المرددات :تَعَالِى عَلَيَّه . تَعَالى عَلَيَّه امَّالْ

---

(١) روج (بتشديد الواو وفتحها) : اجعله رائقا صافيا ، الجنانى : الكئوس أو الأكواب ، بص : انظر الى ، جلت : قلت ،، وريني (بتشديد الراء) : أرنى ، حنكى : فمى ، سلب الجمال : الحبل الذى يستخدم لحزم ما يحمله الجمل ، وعادة يكون طويلا .

(٢) هناك أغنية شائعة تستخدم نفس اللحن الذى تغنى فيه هذه الأغنية ، وتبدأ الأغنية الشائعة على هذا النحو ، روق القنانى روق : عين برق الحزام واسقنى (تنطق القاف همزه فى هذا النص) .

المغنية :يَاحَنَكِكْ خَاتِمْ سِلِيمَانْ . والا احْسَن شِوَيَه
تَعَالِى عَلَيَّه
المرددات :تَـعَــالِى عَــلَـيَّــه . تَعَالِى عَلَيَّه امَّالْ
المغنية :يَـارَجَـبْتِكْ كُوز فَضَّـه . وَالَا احْسَنِ شِوَيَّهْ
تَعَالِى عَلَيَّه
المرددات :تَـعَــالِى عَــلَـيَّــه . تَعَالِى عَلَيَّه امَّال.[1]

فالشعر طويل ، والعيود كعيون الغزلان ، والفم كخاتم سليمان بكل ما يحيط به من معتقدات شعبية ، فى أن من يحوز هذا الخاتم يجاب إلى كل ما يطلبه ويتمناه والرقبة كوز من الفضة البيضاء اللامعة[2] .

وتتحكم الصورة التى تراها المجتمعات الشعبية للزمن ، باعتباره غادرا ، خائنا فى أسلوب تعبير الأغانى والمواويل عن علاقة الزمن بالإنسان ، ومن ثم فإنه من النادر أن نرى أغنية أو موالا يجعل الزمن فى صف الإنسان أو معينا له ، والأمثلة التى توضح هذه العلاقة كثيرة جدا[3] .

إن كل أغنية من الأغانى قد صدرت عن فرد ، ذلك أن التأليف المشترك أو الجمعى ، لم ينشئ شيئا ، ولا يمكنه أن ينشئ شيئا – والمجتمع لا شك فى ذلك – يقوم بدور هام ، ولكن هذا الدور يأتى متأخرا بعد أن يكون الفرد قد أنجز عمله ، وصار هذا العمل معروفا ، متداولا ، وعندئذ يتدخل المجتمع عن طريق أفراده الآخرين ، لكى يضيف أو يحذف أو يعدل ، أو ينتقى ، ويصبح الناتج فى النهاية هو ما يعبر بدقة أكثر عن وجدان الجماعة وعقلها ، أما غير ذلك فإنه ينبذ ويموت ، وتسير هذه العملية دون توقف ، طالما غنيت هذه الأغانى .

---

(١) امال (بكسر الالف وشديد الميم) : كلمة عامية تستخدم عادة بمعنى اذن كما فى هذا التعبير « كنت فين امال » (اين كنت إذن) ؟ أو بمعنى « لماذا » امال رحت ليه » ؟ (لماذا ذهبت ؟) ، شوية : قليلا .

(٢) انظر نصوصا اخرى مشابهة فى « الأغنية الشعبية » دراسة ميدانية فى إقليم البرلس .

(٣) انظر الملحق والفصل الخاص بالشكل والمضمون .

وهكذا فإن الخصائص العامة للأغنية الشعبية ترجع أساسا إلى هذا الاختيار أو الانتقاء الجمعى أو الشعبى ،وليس للابتكار الفردى ، إذ يعنى وصول هذه الأغانى وغيرها إلينا إن كل كلمة من كلماتها قد نالت رضا الجماعة أو المجتمع ، وإنها تعكس ذوقا جمعيا .

ومهما يكن الأمر ، فإن مرحلة النشأة والتكوين تحمل فى أعطافها حقيقة ، سمة أساسية من سمات الأغنية الشعبية وهى التواصل ، فما استقر لدى المجتمع من تقاليد خاصة بالأغنية يستمر سواء عن وعى أو عن غير وعى ، ويترك آثاره على الإبداع الجديد .

أما مرحلة النمو فإنها تبقى من القديم ما هو صالح للبقاء ، وتضيف إليه ، وتخلق الجديد وليس من الضرورى بالطبع أن تكون هذه الإضافات مقبولة أو أن يؤدى الجديد إلى الازدهار بل على العكس من ذلك ، قد تكون الإضافات غير ذات قيمة ، وقد يكون الجديد سببا للتشويه والقضاء على الأغنية كلها ، ذلك أن عنصر الانتقاء يؤدى دورا هاما فى هذا الشأن إذ قد يؤكد الإضافة الجديدة ، وبذلك تنمو الأغنية أو يرفضها ومن ثم قد تعاد صياغة الأغنية من جديد ، وبذلك تخرج إلى الحياة أغنية أخرى تتضمن العناصر التى قبلها المجتمع من الأغنية السابقة ، وتعديلا للعناصر التى لم تقبل ، أو قد تختفى هذه الأغنية تماما لعدم تلبيتها لحاجات الجماعة أو المجتمع .

إن التأليف سواء فى مرحلة النشأة والتكوين أو فى مرحلة النمو ، مهمة الفرد أساسا أما الانتقاء وهو ما يعطى الأغنية شكلها ومضمونها اللذين تعيش بهما فى المجتمع ،فهو مهمة المجتمع كله . وينبغى أن نشير فى هذا المقام إلى أن الفصل بين هذه المراحل بهذا الشكل أمر افتراضى ، ذلك أنها جميعا متداخلة ، فحتى فى المرحلة الأخيرة وهى التى تستمر فيها الأغنية – شكلا ومضمونا – سنجد بذور نشأة أغنية جديدة ، ستمر هى الأخرى بنفس المراحل مرة أخرى ، وهكذا .

لقد حاولنا فى الصفحات السابقة أن نوضح – ما وسعنا الجهد – كيف يمكن للتغيير الذى يحدثه الفرد أو الإضافة التى يضيفها أن تؤدى – إذا ما قبل ذلك من

جانب الجماعة – إلى نمو الأغنية وتطويرها . وسوف نقدم هنا مثالا عمليا لذلك لكى تتضح هذه الحقيقة تماما .

إن ملاحظة سلوك الطلاب فى رحلة جامعية يمكن أن يكون مثالا صالحا لذلك . يبدأ الطلاب عادة الرحلة فى شكل مجموعات صغيرة ، يعرف كل فرد فيها بقية زملائه ،ولكنه لا يعرف المشتركين فى الرحلة جميعا . ويبدأ فرد من أفراد هذه المجموعة أو تلك فى اقتراح أن تغنى المجموعة أغنية ما أو أن يلعبوا إحدى الألعاب المسلية ، وتتوالى الاقتراحات من هنا ، ومن هناك . وقد يستقر بهم الأمر على الغناء ، وحينئذ سيطلبون من واحد منهم ربما كانوا يعرفون عنه حلاوة الصوت ، أو خفة الظل ، أو القدرة على الحفظ أن يبدأ هو الغناء ، وحينئذ سيبدءون بشكل تلقائى فى التصرف كرجل واحد . وقد يستثير هذا حمية طالب آخر فيبدأ هو الآخر بعد أن ينتهى زميله وهكذا ، وشيئا فشيئا تتداخل المجموعات المختلفة مع بعضها ، ويبدأ ظهور رأى عام إزاء ما يقال ، استحسانا أو استهجانا أو طلبا لأغنية معينة وهو نفس ما يحدث فى المجتمعات الشعبية على اختلافها .

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى قد يحدث نوع من التنافس بينهم حول أغنية واحدة أيهم يحفظها أو يستطيع أداءها بشكل أفضل ، أو يمكنه أن يضيف إليها ، وهنا تظهر ارتجالات جديدة ، وإضافات جديدة لم تكن موجودة ذلك أن البيئة مهيأة لذلك ، كما أنها يمكن أن تكون حقل تجارب مفيدا فى هذا الشأن .

فى إحدى الرحلات الجامعية إلى الأقصر وأسوان التى كنت أشرف عليها ، ولأن بعض الطلاب كانوا يعرفون أننى متخصص فى الأدب الشعبى ، فقد حرضوا زملاءهم على أن يطلبوا منى أن أغنى لهم بعض الأغانى الشعبية التى أعرفها ، وبدأنا نغنى معا وتصادف أن كان من ضمن أعضاء الرحلة الصديق الدكتور قاسم عبده قاسم الأستاذ المساعد بكلية الآداب – جامعة الزقازيق الآن والذى كان طالبا من طلاب الدراسات العليا آنذاك – واشترك الدكتور قاسم فى قيادة الغناء وكذلك بعض الطلاب أيضا وكان من بين طلاب الرحلة عدد من طلاب عشيرة الجوالة التى كنت أحد أعضائها

ورائدا لها فترة غير قصيرة وكانت لهم أغنية فكاهية يغنونها دائما ، وكنت أعابثهم وأعلن ضيقى بسماع هذه الأغنية لكثرة ما غنوها ، وحفزا لهم على أن يبدعوا أغانى جديدة أو أن يزيد محفوظهم من الأغانى ،وكانوا هم يعرفون ضيقى بهذه الأغنية ، وعندما يريدون معابثتى يتآمرون لغنائها ، تقول الأغنية :

تَلاَتْ فُرْسَانْ كَانُوا رَاجْعِين م الْغَزْوَهْ
تَلاَتْ فُرْسَانْ كَانُوا رَاجْعِين م الْغَزْوهْ يَاسَلاَمْ يَا سَلاَمْ
كَانُوا رَاجْعِين م الْغَزْوَهْ
أَوِّلْ فَارس فيهم مَاسِكْ فِى إِيدُه وَرْدَهْ
مَاسِكْ فِى إِيدُه وَرْدَهْ يَاسَلامْ يَا سَلاَمْ
مَاسِك فِى إِيدُهْ وَرْدَهْ
بِنْت السُّلْطَانْ كَانِتْ فِى الشّبَّاكْ وَاقْفَهْ
بنت السُّلْطَانْ كَانِتْ فِى الشّبَّاكْ وَاقْفَهْ يَاسَلاَمْ يَاسَلاَمْ
كَانِتْ فِى الشّبَّاكْ وَاقْفَهْ
فَارِسْ يَا شُجَاعْ تِسْمَحْ تِدِّينِى وَرْدَهْ
فَارِسْ يَاشُجَاعْ تسمح تِدِّينِى وَرْدَهْ يَاسَلاَمْ يَاسِلاَمْ
تِسْمَحْ تِدِّينِى وَرْدَهْ
مَوْلاَتِى الأَمِيرَه تِسْمَحِى تكُونِى لِيَّهْ
مَوْلاَتِى الأَمِيرَةْ تِسْمَحِى تكُونِى لِيَّهْ يَاسَلاَم يَاسَلاَمْ
تِسْمَحِى تكُونِى لِيَّهْ .
فَارِسْ يَا شُجَاعْ رُوح اخْطُبْنِى مِن أَبُويَا
فَارِسْ يَا شُجَاعْ رُوح اخْطُبْنِى مِن أَبُويَا يَاسَلامْ يَاسَلاَمْ
رُوح اخْطُبْنِى مِن أَبُويَا
مَوْلاَى السُّلْطَانْ تِسْمَحْ تِدِّينِى بِنْتَكْ
مَوْلاَى السُّلْطَانْ تِسْمَحْ تِدِّينِى بِنْتَكْ يَا سَلامْ يَا سَلاَمْ

تِسْمَحْ تِدِّينِي بِنْتَكْ
فَارِسْ يَا شُجَاعْ عَنْدَكْ أَمْوالِ كِتِيرَهْ
فَارِسْ يا شُجَاعْ عَنْدَكْ أَمْوالْ كِتِيرَهْ يَا سَلامْ يَاسَلاَمْ
عَنْدَكْ أَمْوالْ كِتِيرَهْ
مَوْلاَىَ السُّلْطَانْ عَنْدِى تَلاتْ مَرَاكِبْ
مَوْلاَىَ السُّلْطَانْ عَنْدِى تَلاتَ مَرَاكِبْ يَاسَلامْ يَا سَلاَمْ
عَنْدِى تَلاَتْ مَرَاكِبْ
أَوِّلْ مَرْكِبْ فِيهُمْ فِيهَا دَهَبْ كِتِيرْ
أَوِّلْ مَرْكِبْ فِيهُمْ فِيهَا دَهَبْ كِتِيرْ يَا سَلاَمْ يَا سَلاَمْ
فِيهَا دَهَبْ كِتِيرْ
تَانِى مَرْكِبْ فِيهُمْ فِيهَا فَضَّهْ كتيره
تَانِى مَرْكِبْ فِيهُمْ فَضَّه كِتِيرَهْ يَا سَلامْ يَسَلاَمْ
تَالِتْ مَرْكِبْ فِيهُمْ عَشَان نِتْفَسَّحْ فِيهَا
تَالِتْ مَرْكِبْ فِيهُمْ عَشَان نِتْفَسَّحْ فِيهَا يَا سَلامْ يَ اسَلامْ
عَشَانْ نِتْفَسَّحْ فِيهَا
فَارِسْ يا شُجَاع قِبِلْت أَدِّى لَك بِنْتِى يا سَلاَمْ يَسَلاَمْ
قِبِلْت أَدِّى لَكْ بِنْتِى
مَوْلاَى السُّلْطَانْ بِلّها واشْرَبْ مَيِّتْها
مَوْلاَى السُّلْطَانْ بِلّهَا واشْرَبْ مَيِّتْهَا يا سَلاَمْ يَا سَلاَمْ
بِلّهَا واشْرَبْ مَيِّتْهَا (١)

---

(١) م الغزوة : من غزوة ، تديني (بتشديد الدال) : تعطيني .
عشان : من أجل أن ، نتفسح : نتنزه ، أدى لك : أعطى لك ، بلها واشرب ميتها : تعبير عامى يقال ليعنى أنه لا حاجة للانسان بما يعرض عليه ويقال فى معرض السخرية والاستهزاء .

وتستمر الأغنية بعد ذلك عن الفارس التانى والثالث بنفس الطريقة . ومن الواضح أن الأغنية لا هدف لها إلا التسلية وقطع الوقت . وقرر الدكتور قاسم ومجموعة الجوالة أن يغنوا هذه الأغنية فاقترحت عليهم أن نقيم مباراة بيننا ننقسم فيها إلى مجموعتين مجموعة بقيادة قاسم ، ومجموعة بقيادتى ، وأن نحاول أن نضيف إلى النص المتداول فقرات أخرى وأن تكون المجموعة الخاسرة هى التى تعجز قبل الأخرى عن إضافة مقطوعة جديدة وبدأنا فعلا فى ذلك ، وأذكر أن المباراة سارت على النحو التالى ، بعد أن قال الفارس للسلطان عن ابنته « بِلّها واشْرَبْ مَيِّتْهَا » فكان رد السلطان على لسان إحدى المجموعتين :

فَارِسْ يَا شُجَاعْ إِنْتَ مُشْ مُؤَدَّبْ
فَارِسْ يا شُجَاعْ إِنْتَ مُشْ مُؤَدَّبْ يَا سَلاَمْ يَا سَلاَمْ
إِنْتَ مُشْ مُؤَدَّبْ

وكان رد المجموعة الثانية :

مَوْلاَىَ السلطان عِيب مَا يْصَحِّشْ كِدَهْ
مَوْلاَىَ السلطان عِيب مَا يْصَحِّشْ كِدَه يَا سَلام يَا سَلاَمْ
عِيبْ مَا يْصَحِّشْ كِدَهْ

المجموعة الأولى :

فَارِسْ يَا شُجَاعْ عِيبْ وِاحْتِرِمْ نَفْسَكْ
فَارِسْ يَا شُجَاعْ عِيبْ وِاحْتِرِمْ نَفْسَكْ يَا سَلاَم يَا سَلاَمْ
عِيبْ وِاحْتِرِمْ نَفْسَكْ

المجموعة الثانية :

مَوْلاَىَ السُّلْطَانْ تِسْمَحْ تِخْرُج لِى بَرَّهْ
مَوْلاَىَ السُّلْطَانْ تِسْمَحْ تِخْرُجْ لِى بَرَّه يَا سَلامْ يَا سَلامْ
تِسْمَحْ تِخْرُجْ لِى بَرَّهْ(١)

(١) مش مؤدب : لست مؤدبا ، مايصحش كده : لا يجوز هذا ، أو يصح هذا .

واستمرت المباراة طويلا حتى أصابنا جميعا الإرهاق والتعب واتفقنا على التوقف ولم يكن هناك فائز أو خاسر .ونسيت هذا الموقف تماما ، وفى العام التالى تصادف أن أشرفت على رحلة أخرى إلى الأقصر وأسوان مع مجموعة أخرى من الطلاب غير الذين كانوا معى فى الرحلة السابقة – وكانت مفاجأة لى أن أسمع الطلاب يغنون هذه الأغنية بالشكل الجديد الذى تبارينا عليه فى العام الماضى ، مع إضافات جديدة لم أسمعها من قبل ، ثم اكتشفت فيما بعد أن الأغنية قد انتشرت بين طلاب الكليات المختلفة الذين لم يكونوا يعرفون غير النص الأول الذى بدأنا به ، والذى كان يغنيه أساسا أفراد عشيرة الجوالة فى حفلات سمرهم .

على أية حال لقد ذكرت هذا كله لكى أوضح صورة حقيقية عشتها بنفسى وشاركت فيها لأحد الأساليب التى يمكن أن تنمو بها أغنية أو أن تنشأ أغنية جديدة عن طريقها وأن من بين التغييرات والارتجالات التىلا يمكن حصرها والتى يقدمها المغنون الأفراد فإن تلك التى تلقى قبولا واستحسانا من الجماعة ، هى التى تبقى وتستمر فحسب . والأسباب التى تؤدى إلى التغيير أو الاختلاف ، ليس لها حقيقة مغزى محدد أو دلالة مادية واضحة ، فقد تكون وثيقة الصلة بموضوع الأغنية أو لاتكون ، وقد تحدث الإضافات والتغييرات لأكثر من سبب ، كالنسيان بمحض الصدفة ، أو بسبب الخطأ فى السماع أو الفهم ولكن يندر أن يحدث ذلك ، بسبب الرغبة الواعية فى التجويد ، أو التحسين .

ننتهى من هذا كله إلى أن الفرد هو الذى يبتكر أو يؤلف وأن المجتمع هو الذى ينتقى أو يختار وبذلك يمكن فهم الأمر فهما صحيحا .

الفصل الثالث

الأغنية القصصية

* الخصائص العامة
  - قانون البداية والنهاية
  - قانون الاثنين فى مشهد
  - قانون التناقض
* الأغنية القصصية بين الغنائية والقصصية

الخصائص العامة

إن الأغانى القصصية تركز أساسا على سلسلة الأحداث التى تشكل فى مجموعها الأثر الأدبى ، وتمهد فى الوقت ذاته للحدث الرئيسى ،وتشترك معه فى إعطاء الأغنية صورتها النهائية التى يستمتع المتلقون بها .

وتوجه معظم الأغانى القصصية ، بسبب التركيز على الحدث ، انتباهنا عادة إلى واقعة درامية مفردة تواجه فيها — أو بسببها — الشخصيات بعضها البعض ، وتتضارب ، وتتناقض ، مما ينتج فى النهاية الأثر الدرامى المطلوب .

وهذا التركيز على واقعة درامية مفردة ، والاعتماد على صيغة الغائب فى حكى القصة فى أغلب الأحيان ، بالإضافة إلى استخدام أسلوب السرد القصصى كما سنوضح بعد ، هى أكثر الخصائص التى تميز الأغانى القصصية وضوحا .

وتعنى الأغنية القصصية فى جوهرها بحكى القصة ، وعادة ما تكون هذه القصة قصيرة ، على الرغم من أنها قد تحكى فى مئات الأبيات ، ولكنها مع ذلك ليست فى طول السيرة الشعبية أو الملحمة أو الرواية ، وتعقيدها الفنى ، فهى أقرب إلى « الحدوتة » (الحكايات الشعبية) منها إلى هذه الأنواع .

وتنظم الأغنية القصصية عادة فى سلسلة من المقطوعات الشعرية التى تشبه مقطوعات الأغنية الشعبية غير القصصية ، أو تستخدم أسلوب الموال السباعى [1] وعن طريق هذه المقطوعات يتم تقديم الحكاية ، وينمو الحدث

---

(١) الموال السباعى هو الموال الذى يتكون من سبعة أبيات ، تتفق الأبيات الثلاثة الأولى مع البيت السابع فى القافية ، أما الأبيات الثلاثة الأخرى (الرابع والخامس والسادس) فإنها تكون عادة من قافية مختلفة . ويطلق على هذا النوع من المواويل فى الكتب العربية الموال النعمانى « تمييزا » له عن الموال البغدادى وهو الذى يتكون من أربعة أبيات متحدة القافية ، والموال « الأعرج » وهو الذى يتكون من خمسة أبيات ، تتفق الأبيات الأولى والثانية والثالثة والخامسة فى قافيتها أما البيت الرابع فهو من قافية مختلفة . ويستخدم المغنون الشعبيون =

الرئيسى ، وتتعاقب الأحداث الفرعية التى تقود إلى الذروة وتوجد – عادة – فى ثنايا هذه المقطوعات مشاهد ثانوية ، تساعد كنوع من التهدئة والتقاط الأنفاس ، مما يزيد من توتر المتلقين وشغفهم بمتابعة ما يستمعون إليه ، وشوقهم لما سيأتى به المشهد التالى من أحداث .

ولعله من الأهمية بمكان كبير أن نشير هنا إلى أن الملامح المميزة للأغانى القصصية التى تلفت الانتباه ، طريقة رواية القصة ، والأسلوب الذى يستخدمه الرواة أو المغنون إذ يترك الكثير أحياناً لخيال المستمعين . كما أنها قد تعتمد على الوصف الدقيق لبعض الأحداث الثانوية ، كى تضفى على هذه الأحداث إحساسا بواقعيتها .

وتتعاقب المشاهد التى تحتويها الأغنية القصصية ، فى تسلسل زمنى لا يمكن له أن يختل ، وإلا انعكس ذلك على الأغنية ذاتها ، والاستمتاع بها . ولكن ليس معنى ذلك أن المشاهد التى تتكون منها القصة ، متساوية تماما من ناحية أهميتها ، أو أنها من الضرورى أن تستغرق زمنا متساويا . كما أن انتقال الراوى من مشهد إلى مشهد لا يتم بشكل فجائى ، وإنما تترابط المشاهد مع بعضها البعض كحلقات فى سلسلة واحدة . ومن غير المعتاد أن يكون هناك حدث رئيسى بعد وصول الحكاية إلى ذروتها .

وتتميز الأغنية القصصية بأن عدد الشخصيات فيها محدود للغاية ، ولا يظهر فى المشهد الواحد أكثر من شخصيتين عادة ، كما تتميز بأنها اقتصادية من ناحية التعبير ، بمعنى أنها لا تستخدم المظاهر التى نعرفها من دراستنا لفنون الرواية من رسم للخلفية التى يدور فيها الحدث والدوافع التى تحرك الشخصيات بالتفصيل ، وإنما تفعل الأغنية ذلك فى لمحات خاطفة سريعة كأن يقدم لإطار القصة التى سيحكى عنها فى الافتتاحية التى يبدأ بها ، ففى « شفيقة ومتولى » مثلا يقول المغنى فى بداية قصته :

المغنى : جَاىْ أَدَوَّرْ عَلَى مِتْوَلِّى
كَلاَم مِنُّه الْعُلَمَا يِوَلِّى

= تعبير « السبعاوى » للدلالة على الموال السباعى ، عادة وهو الذى ينظمون فيه مواويلهم القصصية عادة . انظر نماذج من المواويل فى الجزء الخاص بالنصوص .

وَأَدِينِى رَاحَ أَغَنِّى عَلَى مِتْوَلِّى . '
(جَاهِ الطَّلَبْ وِخَدُوهْ عَلَى الْمَرْكَزْ)
مَافِيشْ لاَ عَمْ وَلاَ خَالْ لُهْ
مِينْ فى الْبَلَدْ شَرَبْ خَالٌ لهْ
عَجَبْهُمْ تَحْتِ الطَّلَبْ خَالْ له . . مِتْوَلِّى سا . . (١)

المرددون : جِرْجَاوِى . . يَامِتْوَلِّى . . يَاجِرْجَاوِى

إن عدم التركيز على الدوافع التى تملى على الشخصيات سلوكها ، يعتمد على توقع جمهور المتلقين الذين يعد الحدث بالنسبة لهم واقعة اجتماعية نمطية ، يمكن أن تحدث وأن تتكرر . وهذه الواقعة الاجتماعية فعل تستنكره الجماعة تماما ، أو قد تستحسنه تماما ، طبقا لطبيعة العادات والأعراف والمعتقدات الاجتماعية ، مما يتطلب من جانبهم رد فعل معين ينتظرون من البطل إنجازه . ويثير هذا التوقع لدى المتلقين تعاطفا معه ، وتتقد مشاعرهم مع كل حركة للبطل مهما صغر شأنها ، لأنها تشير إلى قرب إنجاز البطل لما يتوقعونه ، وتحقيقه لما يريدونه وتتوالى الأحداث فى تسلسل زمنى محتوم ، حتى يتم الوصول إلى النهاية المفترضة أو المعروفة سلفا ، لتنفرج الأزمة ، ويتحقق حكم الجماعة على فعل معين ، وما هذا الحكم فى حقيقة الأمر إلا محتوى اجتماعى ثقافى تحرص الجماعة على تأكيده وإذاعته ، وتثبيته . وهكذا يمكن القول أن الدوافع التى تحرك الشخصيات إنما تفهم من خلال الموقف الدرامى ، شأنها فى ذلك شأن العناصر الأخرى التى تشكل الأغنية القصصية .

وقد يقوم بطل القصة أحيانًا بأفعال لا يمكن تصديقها ، أو يأتى تصرفات غير معقولة ولا تقدم الأغنية عادة تبريرا لهذه الأفعال ، أو تعليلا لتلك التصرفات ، اعتمادا على أن المتلقين لن يلتفتوا إلى ذلك ، بقدر التفاتهم إلى اتساق الفعل ، أو التصرف مع

---

(١) جاى : جئت ، أدور : أبحث ، العلما : العلماء ، تولى : تهرب ، وادينى راح : وها أنا ذا سوف .. ، جاه : جاءه ، خدوه : أخذوه ، مافيش : لا يوجد ، خال له (الثانية) : خله (من الخل) خال له (الثالثة) : احتفظوا به (تنطق خلوه بفتح الخاء وضم اللام وتشديدها) .

الصورة التى كونوها عن هذه الشخصية . فأدهم الشرقاوى يدخل السجن خصيصا ليثأر من قاتل عمه ، و « بِفَسَّخُه بِإِيدِيه[1] » ويتكلم عدة لغات أجنبية ، ويخدع الحكومة ورجالها مرارا ، على هذا النحو الذى يصوره الموال :

واللِّى يِجُول أَنَا مِن الشَّرْجِيَّه جَاتِلْ سَبْع شَرْجَاوِى
جَـالْ لُه تَعَـالى يَللِّى عَليك الْعِـينْ بِتْدَوّر
يَاشِبْه جَنْدِيلْ فِى وِسْط الْبِيتْ مِنَوَّرْ
إنْ كُنْت عَطْشَانْ لاَجِيبَ لَكْ مِنْ مَاءِ الزَّلاَلْ وَأَسْجِيكْ
وإِنْ كُنْت جَعَانْ أَهُو لَحْمِ اكْتَافِى بِغَدِّيكْ
وإِنْ كُنْت عَرْيَانْ لاَجِيبْ لَكْ حَرِير سُنْدُسْ وَاكْسِيكْ
جَعَدْ معَاهْ مِنِ الصُّبْحِ لِلظُّهْر طَجّ مِنُّه مَاتْ
مَاكَفَّاهْشْ مُوتُه جَامْ فَسَّخُه بإِيدِيهْ
جَتِ الْحُكومة بتْجُول يَاادْهَمْ عَمَلْت كِدَهْ لِيهْ
جَـالْ لَهَا يَاحْكُومَهْ لَمَّـا انْجَتَلْ عَمِّى عَمَلْتِى إِيهْ
وَأنا جَتَلْت يَاحْكُومَهْ وَانَا فى سِجْنْكُمْ مَوْجُودْ
والرَّبْ مَوْجُودْ مُشْ عاوِزْ بَيِّنَهْ وِشْهُودْ
حكَم عَلَى الْوَلَـدْ فى الزِّنْزانَهْ انْفَـرَادْ لُهْ
إِلْوَلَدْ كَانْ رفِيع الْوِسْط سُبْحَانْ خَلاَّجُهْ
إِنْتَنَى وانْفَرَدْ فِى الزِّنْزانَهْ هَدّ أَرْكَانْها
ونَطّ مِنِ السِّجْن حَتَّى الصُّولْ لَمْ شَافُهْ
وِطْلَعْ عَلَى عَرَبْ سَاكْنِينْ بِينْ أَوْجَاشَهْ
وراحَ عَلِيهُم لَجَاهُم فى الْكَرَمْ زَايِدْ
عَرَبِى وِفَرَنْسَاوِى بِكُلّ لسَانْ كَلِّمْهُمْ

(١) أى قطعة إربا مستخدما يديه فحسب .

وِلِبِسْ حِكِمْدَارْ وَرَاحْ تِيهِ الْبَارُودْ هَزُّهْ
وِجَـال لُه يَا مَأْمُــور لِمْ غَفَرَكْ وِعَسَاكْرُكْ[1]

ولعلنا نلاحظ هنا ظاهرة أخرى ، تكاد أن تكون عامة فى كل الأغانى والمواويل القصصية ونعنى بذلك عدم الاهتمام بوصف المكان ، أو الزمان ، أو الشخصيات ، وهو ما نلاحظه كضرورة فنية فى الأعمال الروائية الخاصة . والحقيقة أن ذلك يرجع إلى اعتماد الفنون القصصية الشعبية عامة على نمطية الجو القصصى . فعندما يذكر – مثلا – وجود أدهم فى السجن ، أو متولى فى معسكر للجيش ، فهو لا يدخل فى بنيته الفنية أى خصوصية للسجن أو للمعسكر ، أو لا يهتم بذلك ، وإنما يعتمد على تصور جماعة المتلقين لطبيعة السجن أو معسكر الجيش مستثيرا فى نفس كل فرد منهم تصوره لهذا أو ذاك . وهكذا تنتفى ضرورة الوصف ، اعتمادا على شعور الألفة الذى تستثيره نمطية المكان أو عموميته ، ونمطية الجو القصصى ، فى النفوس وهذه الألفة التى تجعل المتلقين يخلقون عالما خاصا بهم ، تجرى خلاله الأحداث . وينطبق هذا تماما على الشخصيات الثانوية عامة ، كالصديق ، والقاضى ، ووكيل النيابة ، والهجانة ، والمتآمر . . إلخ . .

ويكثر فى الأغانى القصصية أن يقحم المغنى نفسه على سياق القصة ، مستخدما ضمير المتكلم لكى يوحى بصدق الأحداث التى يحكى عنها ، وصحتها باعتباره طرفا فيها أو كان شاهدا عليها . وتحدد الطريقة التى تؤدى بها الأغنية القصصية مدى العلاقة

---

(١) اللى : الذى ، يجول : يقول ، الشرجية : محافظة الشرقية ، جاتل : قاتل ، شرجاوى : شرقاوى أى من الشرقية . جال : قال ، يللى : يا من ، بتدور : تبحث ، جنديل : قنديل ، لا جيب لك : أحضر لك ، أسجيك : أسقيك . أهو : ها هو ، جعد : مكث ، معاه : معه ، الضهر : الظهر ، طج : طق ، ما كفاهش : لم يكفه ، جام : قام ، جت : جاءت ، بتجول : تقول ، عملت كده ليه : لماذا فعلت هذا ؟ ، لما انجتل : عندما قتل ، عملتى ايه : ماذا صنعت ، دانا : هذا أنا ، جتلت : قتلت ، مش عاوز : لا يريد ، بينه : دليل ، سبحان خلاجه : سبحان من خلقه ، انتنى : انثنى ، نط : قفز ، لم شافه : لم يره ، أوجاشه : قال الراوى أنه اسم لمكان ذهب إليه أدهم ، راح عليهم : ذهب إليهم تيه البارود : إيتاى البارود وهى مدينة من مدن محافظة البحيرة ، لم : اجمع ، غفرك : الخفر ، هزه : سبب له الرعب والفزع .

التى تربط بين المؤدى ومستمعيه ، ومن النادر أن يعبر خلال الأغنية عن رضا المغنى وموافقته ، أو عدم رضاه وسخطه ، أو استهجانه لما يحدث ، أو لما يحكى عنه أو يصفه ، ومن هنا فإننا لا ننتظر من المؤدى رأيا فيما يؤديه فى ثنايا الأغنية نفسها . أما بالنسبة للمستعمين فإنهم يعبرون فى أغلب الأحيان عن افتتانهم بما يسمعونه ، وإعجابهم بما يحدث ، أو سخطهم عليه فى أثناء الغناء ، نتيجة للمشاهد المتنوعة التى تقدمها الأغنية بشكل موضوعى . ولذلك فإن الإعجاب بمتولى أو أدهم ، مثلا والسخط على شفيقة . والتعاطف مع حسن ، ونعيمة ، والكره الذى يلقاه أبوها ، لا يحدث بسبب تعاطف المغنى مع هذه الشخصيات أو عدم تعاطفه معها ، أو أنه يحبها أو يكرهها ، ولكن لأن أفعال هذه الشخصيات وأنماط سلوكها ، سواء المقبولة منها ، أو غير المقبولة تعبر عن نفسها ، وتكتسب لأصحابها الحب والقرب ، أوالبغض والبعد ، من جانب المستمعين ، ومن ثم يتم الإعجاب أو السخط تبعا للاتفاق أو الاختلاف مع المعايير الاجتماعية والأخلاقية التى يحتفى بها المجتمع ، أو يستنكرها .

وإذا تناولنا واحدة من هذه الأغانى القصصية بالتحليل – كالأغنية الخاصة – أو الموال الخاص – بشفيقة ومتولى ، فإننا سنلاحظ ما يلى :

أولا : أن عدد الشخصيات فى الأغنية محدود جدا ، فهو لا يتجاوز شفيقة ومتولى بصفة رئيسية والجندى الذى عرف منه متولى ما آل إليه أمر أخته ، ثم الأب فى نسخة من الأغنية ، والأم فى نسخة أخرى ، وخادم القهوة فى نسخة وصاحبها فى نسخة أخرى ، وأصدقاء متولى الذين لا نعرف عنهم شيئا إلا من خلال متولى والقاضى أو وكيل النيابة ورجال البوليس وكل هذه الشخصيات فى حقيقة الأمر لا دور أساسى لها إلا مجرد اختصار الأحداث فالجندى مثلا هو الذى أتاح لمتولى أن يقف على حقيقة ما تفعله أخته ، ولكن كان يمكن لمتولى مثلا أن يعرف ذلك بشكل أو بآخر عندما يعود إلى بيته فى إجازة أو بعد انتهاء خدمته العسكرية . كما أن لهذه الشخصيات دورا آخر وهو إكساب القصة صفتها الواقعية والتمهيد للأحداث ، ودفعها إلى الأمام حتى تصل إلى نقطة النهاية .

ثانيا : أن عدد المشاهد والمناظر محدود للغاية ، كما أن الأماكن التى تدور فيها القصة محدودة أيضا . فإذا أردنا أن نحول هذه القصة إلى مشاهد سينمائية مثلا سنجد ما يلى :

(ا) يأتى من يخبر متولى بطلبه لأداء الخدمة العسكرية .
(ب) متولى فى معسكر للجيش كجندى عادى .
(جـ) متولى عندما أصبح جاويشا معلما .
(د) متولى والجندى غير المنضبط عسكريا .
(هـ) متولى يطلب إجازة
(و) متولى يعود إلى بيته ويسأل أباه أو أمه عن شفيقة .
(ز) متولى يذهب إلى أسيوط مع رفاقه .
(حـ) متولى يجلس فى القهوة .
(ط) أصدقاؤه يجدون أخته ويسكرونها .
(ى) يعود الأصدقاء ليخبروه بأمر شفيقة .
(ك) يذهب إليها ويقتلها .
(ل) يأتى البوليس ويقبض على متولى .
(م) القاضى – أو وكيل النيابة – يناقش متولى ويحكم ببراءته .

أما الأماكن التى دارت فيها الأحداث فهى لا تتجاوز بيت متولى ، ومعسكر الجيش ، والقهوة بأسيوط ، والبيت الذى سكنته شفيقة والمحكمة .

ثالثا : أن البناء الفنى بسيط سواء من ناحية الشخصيات أو الأحداث بالمقارنة بالرواية الفنية أو القصة القصيرة .

ويمكن لنا فى هذا الجانب أن نلاحظ أن القوانين القصصية التى استشفها « أولريك » والتى رأى أنها تحكم بناء معظم الملاحم الشعبية ، وتأليفها تتطابق فى معظمها مع مثل هذه الأغانى القصصية .

ولعل أكثر هذه القوانين انطباقا على الأغانى القصصية ، القوانين التالية :

١ - **قانون البداية والنهاية** ، فالأغنية القصصية لا تبدأ بحدث فجائى ، ولا تنتهى أيضا بشكل مفاجئ . وهذا فى الحقيقة ، واضح فى كل الأغانى والمواويل القصصية التى بين أيدينا إذ يبدأ «موال أدهم الشرقاوى» على النحو التالى :

مِنِينْ أَجِيبْ نَاسْ لِمَعْنَاةِ الْكَلامْ يِتْلُوهْ
شِبْهِ الْمُؤَيَّدْ إِذَا حَفَظْ الْعُلُومْ وِتْلُوهْ
إِلْحادِثَهْ إِلِّلى جَرَتْ عَلَى سَبْع شَرْجَاوِى
إِلْوَلَدْ كَانْ بِالْمَدْرَسَهْ عَنْدُه مِنِ السِّنّ إِتْنَاشَرْ
وِتْنُّهْ فى الْمَدْرَسَهْ لَمَّا بَلَغْ مِنِ السِّنّ تَمَنْتَاشَرْ
وِزَال هَمُّهْ إِلاَّ وِجالُهْ الْخَبَرْ بِمُوتْ عَمُّهْ
فَضَلْ يِعَيَّطْ وِالتَّلاميذْ تِبْكِى حَوَالِيهْ
. . . . . إلخ (1) .

ويبدأ موال حسن ونعيمة بهذه البداية :

لَوْ كُنْت أَعْلَمْ بأَنّ الْوَعْدِ مِتْدَارِى
مَاكُنْت أَطْلَعْ وَلا أَخْطُرْ جَطْ مِنْ دَارِى
وَأَرْضَى بْجَلِيلُهْ ، وأَجُولْ لِلْجَلْبِ مَتْدَارِى
دَارِى عَلَى بَلْوِتَكْ يَاللِّى ابْتُلِيتْ دَارِى
حَبِّيتْ فى رَجَبْ وَهَلْ الْهِلاَلْ شَعْبَانْ (2)

ويبدأ نص آخر عن شفيقة ومتولى على هذا النحو :

---

(١) منين : من أين ، أجيب : أحضر ، شبه المؤيد : كجريدة المؤيد ، وهى جريدة كانت تصدر فى مصر فى النصف الأول من هذا القرن . اللى : التى ، جرت : حدثت ، شرجاوى : شرقاوى ، اتناشر : اثنتا عشرة سنة ، وتنه : ظل ، تمنتاشر : ثمانى عشرة سنة ، جاله : بلغه ، فضل : ظل ، يعيط : يبكى ، حواليه : حوله .

(٢) متدارى : مختفى أو مخبوء ، جط : قط ، بجليله : بالقليل ، أجول : أقول ، للجلب : للقلب ، متدارى : لا تظهر ما تشعر به ، حبيت : أحببت ، جدع : شاب .

المرددون : جِرْجَاوِيَّهْ . . وِيَاعِينِى . . يَابُوىْ . . يَابُوىْ . .
جِرْجَاوِيَّهْ . وغَرِيبَهْ يَا جِرْجَاوِيَّهْ . . آه . . آه . . يَانَاسْ

المغنى : آه يَانَا يَانَا . .
مِتْوَلِّى مَاشِى عَ التُّرْعَهْ
لَمَّنْ جَالُه الْخَبَر بسرْعَهْ
جَالُو لَهْ مَطْلُوبْ فِى الْجُرْعَهْ
وَأنَا عَلَى حَادْثة الْجِرْجَا . .

المرددون : جِرْجَاوِيَّهْ . . وِيَاعِينِى . . يَابُوىْ . . يَابُوىْ . .
جِرْجَاوِيَّهْ . . وغَرِيبَهْ يَا جِرْجَاوِيَّهْ . .

المغنى : أَشْكُوه للهِ دَا اللِّى يْخُون الْعِيشْ
ودَا الْعِيبَه مِنَّا مَا تَجِيشْ
طَلَعْ عَسْكَرِى لاَيِجْ فى الْجِيشْ
شُوفُوا حَالَ الْـ

المرددون : جِرْجَاوِيَّهْ . . وِيَاعِينِى . يَا بُوىْ . . يَابُوىْ
جِرْجَاوِيَّهْ . . وِغَرِيبَهْ يَاجِرْجَاوِيَّهْ(١)

إن القصة تبدأ عادة بداية هادئة ، ثم تنتقل من الهدوء إلى الإثارة . وتنتهى القصة بعد الوصول إلى الحدث الأساسى الذى عادة ما يكون كارثة لشخصية من الشخصيات الرئيسية ، وذلك بالانتقال من الإثارة إلى الهدوء . فى موال « شفيقة ومتولى » لا تنتهى القصة بأن تلفظ شفيقة أنفاسها ، وهو الحدث المثير ، ولكن تنتهى القصة بتبرئة متولى اجتماعيا وأخلاقيا على هذا النحو :

المغنى : وِالْمَحْكَمَهْ جَابُو اسْمُه وِنَادوا عَلِيهْ

---

(١) لمن (بتشديد الميم) : عندما ، جاله : بلغه ، جالوا له : قالوا له ، فى الجرعة : للخدمة العسكرية ، واللى : هذا الذى ، ماتجيش : لا تصدر عنا ، أولا تحدث منا ، لايج : لائق ، شوفوا حال : انظروا حال .

جَالُّ لهْ بِتِعْمِلْ كِدَهْ لِيهْ
جَتَلْت أختَكْ يَا شَاوِيش لِيهْ
وآدى حالَ الْ (١)

المرددون : جِرْجَاوِيَّةْ . . وِيَاعِينِى . . يَابُوىْ . . يَابُوىْ
جِرْجَاوِيَّهْ . . وِغَرِيبَهْ يَاجِرْجَاوِيَّهْ . .

المغنى : (وجَال لِلْجَاضِى مِتْوَلِّى . .)
أَنَا كُنْت عَلِيلْ زَىِّ سَنَهْ حُولْ
يَامَا نَاس شَدُّونِى عَ رِحُولْ
ورَاحْ أَجِيبْ لِى فِى الدُّورْ مَكْفُولْ
وِتُحْكُم فِى الْـ . .

المرددون : (اللازمة)

المغنى : (وِجَال لِلْجَاضِى مِتْوَلِّى . .)
أنا عَنْدِى شَجَرَةْ بُرْتُكَانْ
لَكِنْ مَالِتْ فِى كُلْ مَكَانْ
وِكَلْ مِنِّيهَا كُلْ مِنْ كَانْ .
(وَأَنَا جُلْت أَحْسَنْ لَمّا نِتْخَلَّصْ مِ الْـ)

المرددون : (اللازمة)

المغنى : آدِى الْحَاصِلْ حَكِيتُه لِيكْ
وَأَنَا وَاجِفْ جِدَّامْ عِنِيكْ
فَالأَمْرِ للهْ يَاجَاضِى وِلِيكْ
آهْ إِحْكُمْ فِى الْـ . .

المرددون : (اللازمة)

---

(١) جابوا : أحضروا ، بتعمل كده ليه : لماذا صنعت ذلك ، جتلت : قتلت ، ليه : لماذا ، وآدى حال : وهذا هو حال .

المغنى : حَتَّى الْجَاضِى فى جُولُه بِيِفْرِزْ
جَالٌ لَهْ وَلاَ تْخَافْ رَوَّجْ يَا عَزِيزْ
سِتْ أَشْهُرْ بِايقَافِ التَّنْفِيذْ
وآدِى دُورَ الْ . .

المرددون : (اللازمة)

المغنى : إِوْعَى تِزَعَّلْ حَالَكْ باللِّى
إِذَا حمُولَكْ تِتْجَلْ جَلِّى
وِخْلُصْ دُورَكْ يَا سِى مِتْوَلِّى
وآدِى حَالَ الْـ . . (١)

المرددون : (اللازمة)

إن القصة تنتهى بأن يصبح متولى بطلا انتقم لشرفه ، كما تنتهى بالموازنة بين القانون الوضعى ، والعرف الاجتماعى ، لكى تستقيم الأمور ، ولا يتصدع البناء الاجتماعى أو الثقافى للمجتمع الذى يستنكر ماديا ومعنويا سلوك أمثال « شفيقة » ويعاقب عليه وفى قصة حسن ونعيمة ، لا ينتهى الموال بمقتل « حسن » ولكنه يستمر لكى تحقق « نعيمة » الانتقام ممن غدروا بحبيبها ، برغم أنهم أهلها .

جَالَتْ لُه تِخْفِى عَلَيَّهْ لِيهْ . . مَا هُو أَنَا اللِّى عَايْزَاهْ
مَا هُو كَانْ حَبِيبِى وَأَنَا اللِّى هَااثْبِتْ لُه جِنايَاتُهْ
أنا نَعِيمَه وهَاتْ النِّيابَهْ عَلَى عَنْدِى

---

(١) جال للجاضى : قال للقاضى ، زى سنه حول : كأنها سنة كاملة ، ياما : كثير ، شدونى : وضعونى رغما عنى ، رحول : من الرحل وهو ظهر البعير والمقصود الاجبار على الرحيل ، وراح أجيب : سوف أحضر ، مكفول : سبب ، برتكان : برتقال ، كل : أكل ، منيها : منها ، كل من كان : كل الناس ، جلت : قلت ، لما نتخلص : أن أتخلص ، آدى الحاصل : هذا هو ما حدث ، ليك : لك ، واجف : واقف ، جدام : أمام ، عنيك : عينيك ، جوله : قوله ، بيفرز : يميز ، روج : لا تشغل بالك ، ست أشهر : ستة أشهر ، تزعل حالك : تنكد على نفسك ، تتجل : تثقل ، جلى : اطرحها جانبا .

عَشَانْ أنْولْ مَرامِى وِأحْكُم بِالشَّنْج عَلَى اللِّى جَا عَلَى عِنْدِى
جَامِتْ النِّيَابَهْ عَلَى بِيتْ نَعِيمَهْ وَدَوَّرُوا التَّحْجِيجْ
جَالِتْ لُهْ هَاتْ أَبُوىْ وهَاتِ أُمِّى
يُوعِدْهَا بِجَزَّار وِيْكُونْ فى الْجِزَارَه دِمِّى
سَبَبِ الْعُطْل وِالْمَصَايِبْ فى الأَصْلِ تْكُونْ أمى
وهَاتْ حنَّه وأخُوها حِنِينْ
سَبَب الْفِتَنْ وِالْمَصايِبْ فى جَتْلِ الشَّبَابْ الاتْنِينْ
دَوَّروا التَّحْجِيجْ ، حَكَمُوا عَلَى حِنَّه خَمْسَه وِعِشْرِينْ سَنَهْ
حَكَمُوا عَلَى حِنِينْ عِشْرِين سَنَهْ
عَلَى أبُو نَعِيمَهْ خَمَسْتَاشَرْ سَنَهْ
عَلَى أمْ نَعِيمَه عَشَرْ سِنِينْ
مَا جَالِتْ نَعِيمَهْ يَا سَلاَمْ يَابِيهْ الْحُكْم دَا ظَلُّومَهْ
جَالْ لَها وِشَرَفْ أَبويَا يا نَعِيمَهْ لَوِ الْحُكْم بِيدِى
لَحكَمْت بِيدِى[1] . .

وهذا الذى لاحظناه فى الأغانى والمواويل القصصية الشهيرة فى مصر عامة من شيوع عنصر الثأر للموتى ، وعقاب الأشرار على ما اقترفوه من آثام وجرائم ، موجود أيضًا فى كثير من الأغانى والمواويل القصصية الأقل انتشارا ، كما أنه موجود فى المأثورات الغنائية القصصية لدى الشعوب الأخرى أيضا ، هذا من ناحية ، ومن ناحية

---

(١) جالت له : قالت له ، تخفى عليه ليه : لماذا تخفى عنى حقيقتك ، ما هو أنا اللى عايزاه : هذا هو الذى أريده ، ما هوكان : لقد كان ، وأنا اللى . . : وأنا التى سأشهد على الجثة ، عشان : لكى ، بالشنج : بالشنق ، جا على عندى : من عاند ووقف فى سبيل حبى لحسن ، جامت : قامت ، دوروا التحجيج : أداروا التحقيق فى الحادث ، أبوى ، يوعدها : ليكن من نصيبها ، فى الجزارة دمى : لا تأخذه شفقة ، المصايب : المصائب ، جتل : قتل ، الاتنين : الاثنين ، حكمو : حكموا ، خمستاشر : خمس عشرة ، يا بيه : يا بك ، ذا ظلومه : هذا الحكم ظالم ، جال لها : قال لها ، أبويا : أبى ، لو الحكم بيدى : لوكنت مطلق اليد لكى أحكم بما أريد ، لحكمت بيدى : أى لحكمت على قَتَلَةِ حسن بالموت .

أخرى فإن هذا العنصر يعد عنصرا نابعا من الحدث الرئيسى أساسا وتابعا له .

٢ – قانون الاثنين فى مشهد : فالحد الأقصى للشخصيات التى تظهر فى مشهد واحد فى كثير من أغانينا ومواويلنا القصصية ، اثنان فحسب ، فإذا حدث أن تضمن المشهد شخصا ثالثافإنه يظهر فى خلفية المشهد ، دو ن أن يكون له تأثير واضح فى الموقف أو المشهد ذاته .

إن قانون الاثنين يعد من القوانين الصارمة فى بنية القص الشعبى عامة ، وهو ما نلاحظه فعلا فى القصص الغنائية التى بين أيدينا ، إذ يظهر شخصان فقط على مسرح الأحداث فى وقت واحد ، ففى موال « حسن ونعيمة » مثلا يظهر حسن مع نعيمة ، وحسن مع والد نعيمة ، ونعيمة مع والدها

وفى موال « أدهم » يظهر أدهم فى معظم جوانب القصة مواجها الحكومة ، ولا تقدم الحكومة فى الموال إلا كشخصية مفردة ، تحاول النيل من أدهم ، ويتصارع هو معها وكأنها فرد يقف له بالمرصاد .

وِبَعَتْ جَوَابَاتْ لِلْحُكُومَهْ وَأَعْلَنْهَا
وِجَال يَاحْكُومَهْ اللِّى عَايِزْنِى يِجِينِى فِى الْجَبَلْ بَرَّهْ
جَالِتْ الْحُكُومَهْ ما يِرْجَعْشِ الْوَلَدْ دَهْ إِلاَّ أُورْطَهْ مِنِ الْهَجَّانَهْ
حَالاً بَعَتُوا أُورْطَهْ هَجَّانَهْ
الْوَلَدْ كَان فِى النَّشَانْ صَيَّادْ

. . . . .

وِلِبِسْ خَوَاجَهْ مِنْ تَانِى طَرِيجْ جَابِلْهُمْ
عَرِبِى وِفَرَنْسَاوِى وِبْكُلْ لِسَانْ كَلِّمْهُمْ
جَالْ لُهُمْ بِتْدَوَّرُمْ عَلَى إِيهْ
جَالُوا يَا خَواجَهْ بِنْدَوَّرْ عَلَى الأَدْهَمْ
جَال لُهُمْ أَنَا الأَدْهَمْ وأَجِيبُهْ مِنِينْ
وَأَنا الأَدْهَمْ يَاحْكُومَهْ سَمَعْت

بَايِعْ عُمْرُهْ جَدّ اِتْنِينْ . . .
دَاتَا الأَدْهَمْ يَاحْكُومَهْ سَمَعْت
إِنُّه بِجْمَعْ مِنِ الرِّجَالْ أَلْفِينْ . . . (١)

وفى قصة شفيقة ومتولى يظهر الأصدقاء فى بعض المشاهد ، ولكنهم يعاملون فنيا معاملة الشخص الواحد ، فلم يرد فى القصص أى عدد لهؤلاء الأصدقاء ، كما لم يرد مثلا كأسلوب فى الحكى أو السرد أو الحوار أن أولهم قال كذا أو فعل كيت ، وأن الثانى ذهب إلى هذا المكان أو ذاك ، وإنما يقدمون فقط بصيغة الجمع « قالوا له » أو « جاءوا إليه » أو «أخبروه بكذا » .

المغنى : وِجَالُوا لُه صُحَابُه ، لِمِتْوَلِّى
اِجْعُدّ هِنَا رَبِّنَا يِهْدِيكْ
اِحْنَا نِشُوفْ الخَبَرْ وناجِيكْ
وِبِإِذْنِ اللهْ رَاح نِنَجِّيكْ
وِتْخَلَّصْ عَ الْـ

المرددون : جِرْجَاوِيَّهْ . . وِيَاعِينِى . . يَابُوىْ . . يَابُوىْ
جِرْجَاوِيَّهْ . . وِغَرِيبَهْ يَا جِرْجَاوِيَّهْ

المغنى : جَامُوا صَحَابُه تَمَشُّوا عَلَى الْبَابْ
وِبَصِّتْ وجَالَتْ مَرْحَبَا يَا احْبَابْ
تَعَا اِتْفَضَّلُوا عَنْدِى شَرَابْ
وآدِى حَالَ الْـ

المرددون : جِرْجَاوِيَّهْ . . وِيَاعِينِى . . يَابُوىْ . . يَابُوىْ
جِرْجَاوِيَّهْ . . وِغَرِيبَهْ يَاجِرْجَاوِيَّهْ

---

(١) بعت : أرسل ، جوابات : خطابات ، اللى عايزنى : من يريدنى ، يجينى : يأتى أو يحضر الى ، بره : فى الخلاء ، مايوجعوش : لا يوقع ، من تانى طريج جابلهم : قابلهم ، أو جاء اليهم من طريق آخر ، بتدوروا على ايه : عن أى شىء تبحثون ، أجيبه منين : من أين أحضره ، جد : مثل

....

المغنى : جَالُوا لُه يَالاَّ حَصَّلْ وِجُوْم
اِدْعَكْ جَلْبَكْ مَشِّى الْهِمُومْ
وِتِلْجَاهَا سَكْرَانَهْ فِي عِزِّ النُّومْ
وَآدِي حَالَ الْـ

المرددون : جرجاويه . . وياعيني . . يابوى . . يابوى
جرجاوية . . وغريبة ياجرجاوية(١)

وفى نص آخر لنفس القصة يقول المغنى مسردا :

« وفى أسيوطْ جَابلُوه تَلاَتَهْ اصحَابُهْ . . جَالُوا لُه رايِحْ فِينْ يَا مِتْوَلِّى . . »

ثم غناء :

جَال سُوَّالِى لَمَا يِرُدّ أَنَا ادِّيكُمْ
هَاتِبْكُو وِالدَّمْع يِبِلّ أَيَادِيكُمْ
وَهَازُور سِيدِى جَلاَلْ فِى بَلاَدِيكُم(٢)

وتستمر القصة حتى يرسل أصدقاءه ليكشفوا له الطريق ، ويعرفوا الحقيقة :

المغنى : (بَعَتْ صحابُهْ طَلَعُوا الْمَنْزِلْ)
شَفِيجَهْ تِفْتَكَرْهُمْ زَبَايِنْ . . تِجْعَل أَصْحَابْ أَخُوهَا زَبَايِنْ)
وِجَابَلَتْهُمْ عَلَى السِّلِّمَاتْ
وِجَالِتْ لُهُمْ يَازَبَايِنْ سَلاَمَاتْ
عَايِزَه تِعْمِلْ لِلْمِسَا . لَمَّاتْ

---

(١) اجعد : امكث ، احنا نشوف : سنرى نحن أو سنكتشف نحن الأمر ، ناجيك : نعود اليك ، راح : سوف ، ننجيك : ننقذك ، جاموا صحابه : قام أصحابه ، وبصت وجالت : نظرت وقالت ، تعا : تعالوا ، يالا : هيا ، حصل وجوم : قم واذهب ، ادعك جلبك : اجعل قلبك قويا ، مشى الهموم ، انفض الهم عن كاهلك ، تلجاها : سوف تجدها .

(٢) جال : قال ، لما يرد : عندما أجد اجابته ، أديكم : أعطيكم ، هاتبكوا : ستبكون ، وهازور : سأوزر ، بلاديكم : بلدكم .

(وَاحِد مِن صَحَابَ أَخُوهَا سَألْهَا . . وجَالْ لها . . جَالْ)
اِنْتَ جَمِيلِ وِشَاغِلْ البَالْ لاَدِّيكْ
لَوْ تِطْلُبْ وَرَجْ بَالْ لاَدِّيكْ
بَسّ جُولِي لْنَا مِنِينْ بَلاَدِكْ
جَالَتْ أَنَا مَسْكِينَةْ ودَمْعِي بَلّ اِيدِي
وَسَنْتِينَ سَاكْنَةْ اِلبِلاَّدِي
وِفِي الأَصْلِ جِرْجَا بَلَدِي
صَاحِب اَخُوهَا عَرَفْها وطَارْ
وَيَجَى يِبْكِي وِيْجُول يَا سَتَّارْ
وِجَابْ عَ الوِيسْكِي أَوْتَارْ

....

(صَحَابُه سَكَرُوها ونِزْلُوا لُهْ)
جَالُوا جُومْ اِجَفْ عَلَى جْدَامَكْ
أَهُو الْحَظّ اتْعَدَلْ جِدَّامَكْ
والسِّكَّةْ فِضْيِتْ جِدَّامَكْ . . يَامِتْوَلِّي .

المرددون : يَاجِرْجَاوِي . ، يَامِتْوَلِّي . . يَا جِرْجَاوِي (١)

وهكذا نرى أنه على الرغم من أن القصة تحدد – فى هذا النص – عدد الأصدقاء وأنهم ثلاثة أشخاص إلا أنها تقدمهم لنا باعتبارهم واحدا فقط ، وهو ما يتضح عندما

---

(١) بعت : أرسل : شفيجه : شفيقه ، تفتكرهم : تظن أنهم ، زباين : زبائن ، تجعل : تتصور ، جابلتهم : قابلتهم ، السلمات (بتشديد اللام وكسرها) : السلالم ، عايزه تعمل للمسالمات : تريد أن تجمع صحبه لقضاء المساء ، لاديك : أعطيك ، ورج بال : بالة من الورق أى نقود كثيرة ، بس : فقط ، جولى لنا منين : قولى لنا من أين أتيت ، البلادى : هذه الفيلا ، يجى : أصبح ، يجول : يقول ، وجاب ع الويسكى : خلط الويسكى بنوع آخر من الخمر ، جوم : قم ، اجف : قف ، على جدامك : على قدميك ، أهو : ها هو ، اتعدل جدامك : تعدل حظك ، وها هو أمامك ، فضيت جدامك : أصبح الطريق خاليا أمامك .

أرادوا أن يستفسروا منها عن بلدها ، وأحوالها .

وعلى أية حال فسواء كان العدد اثنين أو أكثر من اثنين ، فإن أسلوب القص الشعبي يجعل المشهد لا يحتمل أكثر من شخصيتين فاعلتين ، أما الباقون فإنهم لأسباب فنية يظلون فى خلفية المشهد غير مؤثرين أو فاعلين ، ذلك أنه إذا كان من المسموح به فى الدراما أو الرواية أن تتصادم ثلاث شخصيات أو أكثر وأن تتفاعل معا ، فإن ذلك غير مسموح به فى القص الشعبى .

٣ – **قانون التناقض** ، حيث توضع القوة فى مقابل الضعف ، والذكاء فى مقابل الغباء ، والغنى فى مقابل الفقر ، والجمال فى مواجهة القبح ، والكثير فى مقابل القليل وهكذا . .

فكل من هذه العناصر ، وما يماثلها من شخصيات أو سلوك فى حاجة إلى الأخرى لكى تتميز وتتضح . ويبدأ التناقض أساسا من بطل القصة نفسه ، قياسا على الشخصيات الأخرى الذين تتحدد ملامحهم وشخصياتهم وأعمالهم تبعا لسير الأحداث ، والذين يتناقض سلوكهم مع سلوك البطل ، ففى موال حسن ونعيمة ، يتصف حسن بالشجاعة والمروءة ، فهو لم يفرط فى عرض نعيمة عندما جاءته مختارة ، أن تعيش معه ، برغم إرادة أهلها ، وعلى الجانب الآخر يقف أبو نعيمة ، وأمها ، وحنه ، وأخوه حنين ، الذين يتآمرون جميعا لقتل حسن ، والتخلص منه .

مَا جَالُو يَابُو نَعِيمَهْ حَسَنِ الْمُغَنِّى بَجَى لُو زَمَانْ مَجَاشْ الدَّارْ وِبَلَدْنَا
تِدِّينَا اِيهْ يَابُو نَعِيمَهْ لِلِّى يِجِيبُولَكْ اللِّيلَهْ فِى بَلَدْنَا
(جَوِّمُوا عَرَبِيَّهْ الجَاتِلِينْ الاتْنِينْ . .)
وِرَمُوا السَّلاَمْ عَلَى حَسَنْ فِى عِزِّ سَوَادِ اللِّيلْ
مَا جَال يَامَرْحَبَا بِأَعَزِّ النَّاسْ حَبَايِبْنَا (١)

---

(١) ماجالوا : قالوا ، يجى لو زمان .. : منذ مدة لم يأت الى بلدنا ، تدينا ايه : ماذا ستعطينا كمكافأة ، للى : لمن ، يجيبو لك : يحضره لك ، جوموا : استأجروا ، عربيه : عربة ، الجاتلين الاتنين : القاتلين الاثنين ، رموا : ألقوا .

ويدعو حنه وحنين حسن لكى يذهب معهم إلى بلدهم ليغنى فى أحد الأفراح ويقبل حسن الذهاب على الرغم من تحذير عازف المزمار الذى يتوقع ما سوف يحدث لحسن إذا ذهب إلى بلد نعيمة :

الزَّمَّارْ بِجُول لُه كَرَامَهْ لِلنَّبِى سِيبْنِى دَانَا وَرَايَا عِيَالْ
جَالٌّ له حَسَنْ أَنَا اللِّى البِينْ كَوانِى وِعِشْت وَحْدَانِى

. . . .

مَا جَال لُهُم ارْكَبُوا فىِ الْعَرَبِيَّهْ مِنْ جوّهْ وَانَا عَ الرَّفْرَفْ برَّهْ
لأَجْلِ اِنْ جَرَالِى حَاجَه أَبْجَى فى الْخَلاَ برَّهْ
دِرْيتْ الحَزِينَه نعِيمَهْ ، وَجَفِتْ لُه عَ الْمُورَدَهْ برَّهْ
جَالِتْ لُه أَنَا مِشْ جُلْت يَا حَبِيبِى مَاتْجِيشْ الدَّارْ وِبَلَدْنَا
أَبُويَا خَايِنْ ، هَا يْخُون الْعِيشْ فىِ بَلَدْنَا
اِلْفَرَحْ اللِّى عِمِلوه لَكْ فىِ الْبَلَدْ دَا مُحَال فىِ الدَّارْ وِبَلَدْنَا
جَالْ لَها غَرِيبْ يَا نَعِيمَه وِرَمَانِى الزَّهْر
الْفَرَحْ فِينْ يا حبِيبَه ، جَالِتْ لُه جُدَّام بِيتِ الْحَزِينَه نَعِيمَهْ(١)

ويذكر « أولريك » عدة قوانين أخرى للقصص الشعبى ، سواء كان مرويا أو مغنى ، وهو فى الحقيقة لا يضعها باعتبارها قوانين صارمة ، لا تقبل النقاش أو الجدل ، ولكنه يرى أنها لها نفس الأهمية ، خاصة فيما يتعلق بالأغانى القصصية . ومن هذه القوانين « قانون التكرار » فهو يرى أن التكرار أسلوب موجود فى الأدب عامة ويستخدم عادة للتأكيد ، ولكن يمكن الاستغناء عنه فى الأدب الخاص ، واستبداله

---

(١) الزمار : عازف المزمار ، سيبنى : اتركنى ، ورايا عيال : أعول أطفالا صغارا ، من جوه : من الداخل ، جرالى حاجه : حدث لى حادث ، أبجى : أكون ، دريت : علمت ، وجفت : وقفت ، مش جلت لك : ألم أقل لك ، ماتجيش : لا تحضر ، لا تأتى ، خاين : خائن ، هايخون : سيخون ، داامحال : هذه حيله ، رمانى الزهر : ألقى بى حظى وقدرى ، فين : أين ، جدام : أمام ، الموردة : المكان الذى يمكن للفتيات والنساء أن يملأن منه جرارهن من الترعة .

بأساليب أخرى يمكن من خلالها أو عن طريقها ، الوصول إلى نفس الغاية ، أما فى الأدب الشعبي فلا يوجد بديل للتكرار فالبطل يذهب إلى مكان ما لمدة ثلاثة أيام ، ويحاول تسلق جبل معين ثلاث مرات بنفس الطريقة . . . إلخ . وهكذا يسمح الأدب الشعبي بتكرار المشهد عدة مرات ، بنفس الأسلوب . ويفسر أولريك سبب ذلك بأن هذا التكرار ضروري لتضخيم القصة ، وهو يختلف من قصة إلى أخرى فبينما يوجد فى إحدى الحكايات كثير من أساليب التكرار ، قد لا يوجد فى أخرى أكثر من تكرار واحد أو اثنين ، ولكن ذلك ليس هو المهم فى حد ذاته ، إذ أن الأكثر أهمية فى رأيه هو أن الحكاية لا يمكن أن تصل إلى نهايتها بدون شكل ما من أشكال التكرار . ويضيف أن قانون التكرار مرتبط أساسا بالعدد ثلاثة ، على الرغم من أن العدد ثلاثة يقوم بنفسه قانونا مستقلا .

ويرى أولريك أن الرواية الشعبية ذات اتجاه واحد ، فهى لا تعود أبدا لكى تملأ فجوة ، أو تعطى تفصيلا لشيء سقط سهوا أو لمواقف نسيت أو أهملت ، ويمكن لنا بالطبع أن نلاحظ ذلك فيما بين أيدينا من أغانى ومواويل قصصية . ويلفتنا هذا إلى خصيصة غاية فى الأهمية فيما يرتبط بالقص الشعبي سواء كان غنائيا أو روائيا ، وهو أنه – أى القص الشعبي – لا يعرف المشاهد المتوازية ، وإنما يعرف فقط المشاهد المتسلسلة التى يلى كل منها الآخر ويرتبط به ، ومن هنا تسير القصة نحو القمة بشكل مطرد لا يعود إلى الوراء ، أو يتوقف عن الحركة .

ويشير أولريك أيضا فى هذه الدراسة الممتازة إلى سمة هامة تميز الأدب الشعبي عامة ، وتصدق على الأغانى القصصية أيضًا ، وهى أن تصديق المتلقين لما يسمعونه ، واقتناعهم به لا يعتمد على الحقيقة الخارجية ، وإنما يعتمد أساسا على الصدق الداخلى النابع من طبيعة هذا الأدب ذاته (١)

---

(١) انظر المقال كاملا .

وتتميز الأغانى القصصية أيضاً باستخدامها للحوار لإبراز التناقض والصراع بين الشخصيات ومن ثم تصبح حركة الأحداث أكثر تحديدا ، ويتم التركيز فى هذا الصدد على التعاقب بين المتحاورين وتتحرك الأحداث من خلال ذلك ، وصولا إلى الذروة ثم النهاية .

الأغنية القصصية بين الغنائية والقصصية

لابد فى البداية أن نحدد ما نعنيه بالغنائية والقصصية فى هذا المجال ، ذلك أننا سنستخدم الغنائية كى نشير بها إلى أن الإبداع الفنى يركز على المشاعر سواء كانت شاعر فرد أو مشاعر جماعة أكثر مما يركز على الحدث أو الأحداث التى تشكل فى مجموعها العمل الفنى ، وتؤثر فى شخصيات القصة سلبا أو إيجابا ، وهو ما نعنيه بالقصصية .

والغنائية كما نعرف من النقد الأدبى ، توقف الزمن لتستقصى اللحظة ، فى ضوء الشعور المسيطر أو العاطفة التى قد تصبح منفصلة عن المكان والزمان ، والحدث ذاته .

ويمكن لنا أن نزعم أن الغنائية قد سيطرت على التعبير الشعبى إلى حد كبير ، كما سنرى من خلال مواويلنا الشائعة على ألسنة المغنين الشعبيين .

إن معظم الأغانى والمواويل القصصية يحكى عادة قصة ، يتم وضع المستمع من خلالها فى بؤرة الحدث الدرامى ، عن طريق الغناء ، فإذا تم التركيز على التجربة الخاصة ، أو البعد العاطفى للقصة فإن الغنائية هنا تصبح هى المسيطرة ، أما إذا كان الحدث هو الذى يبرز دائما ، ويؤكد عليه من جانب المغنى ، فإن القصصية هنا هى التى تسود والحقيقة أن المغنى يستخدم الأسلوبين معا ، كما يستخدم أسلوبا ثالثا هو الحوار الذى يسهم فى إبراز الجانب الدرامى .

وفى حالة سيطرة الغنائية على أسلوب المغنى ، سوف نجد أن العاطفة معبر عنها بشكل تقليدى من خلال وجهة نظر المتكلم ، وهنا لا يوجد حدث ، أو يمكن أن يوقف الحدث إلا أن هذا الجزء الغنائى عادة ما يمهد للحدث ، ولذلك يصبح من السهل إدراك الموقف منذ البداية ، وتوقع الانعكاسات العاطفية التى تمليها المواقف والأحداث بشكل مباشر أو غير مباشر .

فعندما تسأل أم حسن ابنها ، عما غير لونه ، وجعله سقيما ، يرد عليها قائلاً :

يِجُول يا أُمِّى ابْتَلِيتْ بغَزَالْ جَدِيثِ السِّنْ وِصْغَيَّرْ

تِجُول لُه اِللِّى بِالْفُلُوسْ مَا تِشْتِهِهْشِى النُّفُوسْ يَاحَبِيبِى (١)

ويأتى الجزء الغنائى بعد هذا الحوار مباشرة :

عَلِيلْ يَازَمَنْ وَلاَ لِيشْ عَنْد الطِّبِيبْ أَدْوِيَهْ
جَرَّبْ وِدَاوِينِى يَاطَبِيبْ وِمْعَاكْ بَدَلِ الْجِنِيهْ مِيَّهْ
الْوَلَدْ خَدْ مِيتْ جِنِيهْ ، وَخَدْ اتْنِينْ أَصْحَابُهْ
واللِّى مِعَاه جَرْح بِنَامْ بُو اللِّيلْ وِيِصْحَى بُو
طَلَعَ عَلَى الْمَنْشِيَّهْ . . . (٢)

ثم يحدث الانتقال إلى الحدث ، وهنا يصبح الحديث من وجهة نظر الغائب أو الشخص الثالث هو السائد ، ذلك أن هذا الأسلوب يعطى الفرصة لوصف الحدث فى هدوء ، وبقدر معقول من الحياد ، إذا استلزم الأمر ذلك .

بِيسْأَلْ دَلِيل حَسَنْ عَلَى بيت أَبُو نَعِيمَهْ فِينْ
دِرِيتْ نَعِيمَهْ جَالِتْ لُه حَبَّاكْ يَاحَسَنْ وَاللهِ الْعَظِيمْ حَبَّاكْ
اِشْرُطْ مَعَ أَبُوىْ يَا حَسَنْ وَأَنَا طَالَّهْ ! مِنِ الشُّبَّاكْ
رِسَى حَسَنْ عَلَى بِيتِ أَبُو الْعَزِيزَهْ نَعِيمَهْ
وجَالْ لُهْ يا عَمْ حَنْضَلْ أَنَا طالِبْ الْجُرْب مِنَّكْ
فى الْعَزِيزَهْ نَعِيمَهْ
مَا جَال لَهْ أَبَدًا يَاوَلَدْ ، مَا نِدِّيشْ بَنَاتْنَا لِلْمُغَنِّيِّينْ
مَا جَالُّ لَهْ يَابَا الْعَزِيزَهْ نَعِيمَهْ أَنَا نَاسِى مَا هُمَّاشْ مُغَنِّيِّينْ
نَاسى فى بِنْوِةِ النِّمس أَحْسَنْ نَاس أَغْنِيَّه
بَسْ الْخالِى عَلَى الْبَالِى لاَمْ

---

(١) يجول : يقول ، تجول له ، تقول له ، اللى : الذى ، ماتشتههشى : لا تشتهيه .

(٢) ولا ليش : وليس لى ، جربْ : اقترب منى ، داوينى : داونى ، ومعاك بدل الجنيه ميه : تستطيع أن تأخذ أجرا كما تشاء ، حتى لوكان مائة جنيه ، خد : أخذ ، واللى معاه ... : من به جرح ينام به الليل ويصحو به أيضا .

سبَبْ خُرُوجِي يَابُو نَعِيمَةْ فِى الْمَغَانِي غَرَامْ
وِالنَّدْل إنْ جَدَرْ مَا يِعْفِيش[1]

ويأتى الحوار بين الشخصيات لكى يسهم بدوره فى خدمة كل من الأسلوبين السابقين فهو إما أن يزيد من تعميق الجانب الغنائى العاطفى ، أو يساعد على دفع الحدث إلى خطوات إلى الأمام ، كما يتضح من النماذج السابقة ، ومن هذا الجزء :

فَرْجِ الْخَسِيسْ م الأَصِيلْ يَا جَلْبِى دَا فَرْجِ بِعِيدْ
مَا دَرَى حَسَنْ أَبُو الْحَاجْ عَلِى بَأَنّْ أَبُو نَعِيمَةْ جَا الدَّارِ وِبَلَدُهْ
مَا جَالُّ له يَا مَرْحَبَا يا أَبُو الْعَزِيزَهْ نَعِيمَهْ
لَمَّنْ جِيت الدَّارْ وِبَلَدْنَا . .
جَايِبْ لُهْ الْغَدَا وِالشَّاىْ . كَانْ عَايِزْ سَاعِة صَفَا وَيَّاهْ
مَا جَالُّ لَهْ أَنَا مَا دُوجْ زَادَكْ إلاَّ لَمَّا أَشُوفْ عَرْضِى
مَا جَالُّ لُه عِيبْ يَابُو الْعَزِيزَهْ نَعِيمَهْ
بِنْتَكْ فِي الْحِمَى عَرْضَهَا مِنْصَانْ
هَاجِيبِ الْجَاضِى يَا بُو نَعِيمَهْ وِاكْتِبْ فِي حَلاَلِ الله[2]

إن معظم الأغانى والمواويل القصصية تستخدم هذه الأساليب الثلاثة معا ، لكى تحكى قصتها ، وتؤثر فى مستمعيها ، وهو ما يمكن أن نراه فى النماذج السابقة التى

---

(١) دريت : علمت ، حباك : أحبك ، اشرط مع ابوى : أى تكلم مع أبى واخطبنى منه ، طاله لك : أطل عليك ، رمى : وصل ، طالب الجرب : أطلب الاصهار إليك ، مانديش : لا نعطى ، ماهماش : ليسوا ، أغنية : أغنياء ، بس الخالى .... : لكن الذى لا يشغل قلبه شىء يلوم المبتلى بالحب ، جدر ما يعفيش : اذا قدر لا يعفو .

(٢) فرج الخسيس .. : الفرق بين الخسيس والأصيل يا قلبى كبير ، ما درى : عندما علم ، جا : جاء ، لمن جيت : عندما جئت ، جايب له : أحضر له ، عايز : يريد ساعة صفا وياه : وقتا طيبا معه ، ما ادوج : لا أذوق ، لما أشوف عرضى : الا اذا تأكدت أن عرض ابنتى سليم لم يمس ، فى دارى وحمايتى ، منصان : سليم ، الجاضى : القاضى أو المأذون الذى يعقد القران .

اقتطعناها من موال حسن ونعيمة ، وغيرها مما يمكن الرجوع إليه من الأغانى والمواويل الأخرى .

ولكن ينبغى أن نشير هنا إلى أن الأغانى والمواويل عامة ليست مقسمة بشكل متساو بين هذه الأساليب الثلاثة . ذلك أننا قد نجد أن أحدها أو اثنين منها أكثر وضوحا من غيرها ، أو أن الأساليب الثلاثة مندمجة مع بعضها بشكل يصعب معه الفصل الكامل بينها . والحقيقة أن هذا أمر طبيعى ، فالتمييز أو التصنيف الذى اقترحناه هنا . فيه قدر من الصناعية لابد من التنبيه إليه .

خَسِيسْ وِجَال لِلأَصِيلْ تَعَالَى أَمَّا أَعْمِلَكْ خَدَّامْ
تَأْكُلْ وِتشْربْ وِتبْجَى مِنْ جُمْلِةِ الْخُدَّامْ
جَالْ لهْ أنا أجْعُدْ عَلَى جَبَلْ عَالى
تَاكُلْنِى الْحِدْ والْغِرْبَانْ
وَلا يْجُولُوشِ الأَصِيلْ عَنْدِ الْخَسِيسْ خَدَّامْ[1]

فالغنائية هنا واضحة ، كما أن هناك شكلا من أشكال الحوار البسيط . وهذان الأسلوبان هما الأكثر شيوعا فى المواويل غير القصصية عادة . وكذلك فى الأغانى العادية كما فى هذه الأغنية التى يبدو فيها الجانب الغنائى واضحا ، وكذلك الحوار لأن هناك تأكيدا متساويا على المتكلم وعلى حواره مع شخص آخر :

المغنية : دَا الأَسْمَر غَاوِينِى وَانَا الْبِيضَهْ
المرددات : دَا الأَسْمَر غَاوِينِى وَأنا الْبِيضَهْ
المغنية : دَا الأَسْمَرْ غاوِينِى . . جَعَدْ جَنْبِى
وِمَسَحْ لِى جبِينِى . . وِجَالٌ لِىَ ياسِتِّى بِيضَهْ تِعْجبِينِى . .
يَاعَرِيسْ عُجُبْتَكْ . . وِانْتَ الْوَرْدْ وَانا اللِّى جَمَعْتَكْ . .

---

(١) وجال : وقال ، أما أعملك خدام : أجعل منك خادما لى ، وتبجى : وتصبح ، من جملة الخدام : أى واحدا من خدمى الكثيرين ، دانا : اننى ، أجعد : أقعد ، تاكلنى الحد : تأكلنى الحدأ (جمع حدأة) ولا يجولوش : ولا يقولون ، أوحتى لا يقولوا أن ...

وِوَجْتِ النُّوم نِفْرِشْ تَمْر حِنَّه . . وِنْتِغَطّى بِوَرَج الْيَاسِمِين . .
المرددات : دَا الأسْمَر غَاوِينِى وَأنَا الْبِيضَهْ[1]

وتتميز الأغانى والمواويل القصصية ، من بين كل أنواع الأغانى الشعبية بأنها أكثرها انتخابا فى استخدامها للأسلوب الذى يميزها ، تبعا لطبيعة القصة التى تحكيها ومدى تعقيدها أو بساطتها ، فبعض الأغانى القصصية يغلب عليها استخدام أسلوب الحوار تماما ، نتيجة لضعف الحدث كما فى الموال الشهير « موال الطير » الذى يبدأ على النحو التالى :

يَا تَاجِرِ الْوِدْ هُوَّهْ الْوِدْ شَجَرَهْ جَلْ
وَإلاَّ سَواجِى الْوِدَادْ نَزَحِتْ ومَاءْها جَلْ
أيَّام بِنِشْرَبْ عَسَلْ وايَّامْ بِنِشْرَبْ خَلْ
وَايَّام بِنِلْبِسْ حَرِيرْ وَايَّامْ بِنِلْبِسْ فَلْ
وَايَّامْ نِنَامْ عَ الْفُرَاشْ وَايَّامْ نِنَامْ عَ التَّلْ
وَايَّامْ بِتِيجِى عَلَى وْلاَدِ الأُصُولْ تِنْذَلْ
سَأَلْت شِيخْ جَارِى فِى الْعُلُومْ صَنْدَلْ
مَدْ الكِتَابْ عَنْ يِمِينُهْ وِالْتَفَتْ جَال لى
مِنْ عَاشِرِ النَّدْل بَعْدِ الْعَنْدَرَهْ يِنْذَلْ[2]
أَصْلِ الْحِكَايَهْ فَرَشْتِ لِلطِّيرْ شِيشَانِ حَرِيرْ
أَصْلِ الْحِكَايَهْ فَرَشْتْ لِلطِّيرْ شِيشَانِ حَرِيرْ
عَافِرْ مِعايَا وِفَكْ مِنِ الزَّرَدِ الرَّفِيع وحَلْ

(١) غاوينى : يهوانى ويريدنى ، البيضة : البيضاء البشرة ، جعد جنبى : جلس الى جانبى ، وجال لى : وقال لى ، يا ستى : معناها يا سيدتى ، وهى تقال فى العامية للفتاة للدلالة على الاحترام ، ووجت النوم : وقت النوم ، أو عندما يحين ميعاد النوم ، بورج : بورق ، التمر حنه والياسمين : أزهار جميلة الرائحة والشكل .

(٢) يروى هذا الجزء كثيرا على أنه موال عادى منفصل عن بقية الموال القصصى .

طَلَعْت أَدَوَّرْ عَلَى طِيرِى نَهَارِ انْ رَاحْ
وِالْجِسْمِ مِنِّى بُلِى لَمَّا امْتَلَى جِرَاحْ[1]

فالموال يحكى قصة حب بسيطة ، بين شاب وفتاة ، وأن الفتاة – الطير – تركت حبيبها وهجرته ، ثم يحكى عن رحلة الفتى للبحث عن طيره ، حتى يجده ، فيدور بينهما الحوار التالى :

قَالْ البَخْتَ مَكْتُوبْ وِمْقَدَّرْ لِى
وِاللِّى انْكَتَبْ عَ الْجِبِينْ مِينْ يِمْنَعُهْ يَا نَاسْ
مِا تِفْتِكَرْ يَا طِيرْ لَمَّا خَدْتَكْ مِنْ غِيرْ رِيشْ
وِعَلِّمْتَكْ الزَّجّْ وِالطَّيَرَانْ وِالتَّعْشِيشْ
الْيُومْ لَمَّا كَبَرْت وَبَجَى لَكْ رِيشْ
صَبَحْت تِلِفْ وِتجْعَلْ طُعْمِتِى بَقْشِيشْ
لَدِّتْ عَلَيكْ الْمَرَاعِى وِصَبَّحْتِنِى حَيْرَانْ
الْتَفَتْ جَالِّ لِى رُوح بَلاَشْ تَعْفِيشْ
نَعَمْ أَنَا كُنْت طِيرَكْ وِانْتَ بَرَّاجِى
شَحِّتْ عَلَيَّهْ الْمَرَاعِى طَلَعْت أَرْعَى وِآجِى
وَلاَ أَنَا عُدْت طِيرَكْ ولاَ انْتَ عُدْتَ بَرَّاجِى
حَتَّى إذَا كَان قَصْرَكْ دَهَبْ وِسِلِّمُه عَاجِى[2]

---

(١) أصبح قليلا ، سواجى : سواقى (جمع ساقيه) ، فل : قماش حسن ، ننام ع التل : أى على العراء ، بتبجى : تأتى ، تنذل : تدل ، جارى : قارئ ، صندل : انتظر قليلا ثم قال ، مدى الكتاب : ترك الكتاب ، جال لى : قال لى ، الغندرة : العز والرفاهية ، الندل ، التذل ، عافر معايا :
نهار ان راح : يوم ان ذهب ورحل ، امتلى : امتلأ .

(٢) اللى انكتب : ما كتب ، مين : من ، خدتك : أخذتك ، وعلمتك الزج .. : علمتك كيف تأكل وتطير وتصنع لك عشا ، وبجى لك · وأصبح لك ، تحعل طعمتى : تجعل جرائى نكرانا وهجرانا ، لدت : أعجبتك .

أَنَا جُلْتَ ياطِيرٌ أَنَا لَجِيتْ غِيرَكْ
فَاتْمَحَّكْ الطِّيرْ وِجَال بِدِّى أَشُوفْ طِيرَكْ(١)

ويستمر الحوار ، فالطير يريد أن يعود ، ويحاول أن يجد ذريعة إلى ذلك ، مستعطفا مذكرا بالحب القديم ، ولكن الفتى لا يرق ولا يلين ، وينتهى الموال بالبيتين الأولين اللذيم بدأ بهما :

يَاتَاجِر الْوِدّ هُوَّهْ الْوِدْ شَجَرُهْ جَلْ
وَالَّا سَوَاجِى الْوِدَادْ نَزَحِتْ وِمَاءُها جَلْ

وأيا ما كان الأمر ، فالواقع أنه لا توجد أغانى أو مواويل قصصية مصرية ، تعتمد اعتمادا كاملا على أسلوب الحكى أو السرد فحسب ، بل إن العكس يمكن أن يكون صحيحا ، إذ أن قليلا منها هو الذى يستخدمه بشكل مباشر. وهنا يجب أن نلاحظ العلاقة بين قلة الأغانى والمواويل القصصية التى تعتمد على وصف الحدث أو الحركة ، وبين ندرة الأغانى والمواويل البطولية الحقيقية ، لأنه من الطبيعى أن تؤكد مثل هذه الأغانى والمواويل على الحدث البطولى لكى تبرزه ، وتستثير الأهتمام به وتركز عليه . ومن بين المواويل القصصية المصرية الشهيرة لا يوجد إلا موال واحد يركز على البطولة من وجهة نظر الجماعة الشعبية ، هو موال أدهم الشرقاوى ، ولعل ذلك هو ما دفع الناس إلى تسميته بموال « أدهم » دون أن يشركوا معه أحدا ، على العكس من بقية المواويل الأخرى التى اتخذت عنوانا لها من أسماء الشخصيتين الرئيسيتين فيها ، مثل « ياسين وبهية » و « حسن ونعيمة » ، و « عزيزة ويونس » ، و « شفيقة ومتولى » أو يتخذ الموال اسما رمزيا كما هو الحال فى موال « الطير » الذى سبقت الإشارة إليه ، وحتى فى موال أدهم الشرقاوى يستخدم أسلوب الحوار بشكل عرضى ، ذلك أن

---

(١) روح : اذهب ، بلاش تعفيش : يعنى لا تقل هذا الكلام الفارغ السيئ ، وأنت براجى : أى صاحب البرج (برج الحمام) والمعنى لقد كنت صاحبى ، أوكنت تملكنى ، وأجى : وأعود ، عاجى : من العاج ، لجيت : وجدت ، فاتمحك : فحاول أن يتراجع ، أوأن يجد سببا للاستمرار فى الحديث ، وجال بدى : وقال أريد .

التركيز أساسا على بطولة أدهم وخداعه لمن يريدون الإيقاع به ، وهنا يحتل الحدث المكانة الأولى لكى تبرز هذه البطولة ، فى الشكل الذى يحتفى به الناس ، ويوظف الحوار فى هذه الحالة لأداء نفس الغرض ، كما سنرى فى الموال .

إن الأغنية القصصية عامة ، رومانسية إلى حد كبير فى تركيزها على الجانب العاطفى ، وتصويرها للشخصيات من زاوية واحدة فحسب ، ومن ثم فهى تقف فى مكان ما ، يصعب تحديده قربا أو بعدا بين القص الكامل ، والغنائية ، ولذلك فمن المنطقى أن نطلق عليها اسم « الأغنية القصصية » ، أو « الموال القصصى » مركزين فى الأول على طريقة الأداء والمضمون ، وفى الثانى على الشكل الشعرى والأسلوب .

ولعلنا لاحظنا أن القصة التى تحكيها الأغنية أو الموال ، تروى عادة عن طريق مراقب أو معايش للحدث ، أو هكذا تحاول الأغنية أو الموال أن تلقى فى روعنا للوهلة الأولى ومثل هذا التقديم لا يستهلك أكثر من مقطوعة أو اثنتين[1] ولكن قد يحدث أن يصبح هذا المراقب ، أو المعايش للحدث ، عنصرا مشاركا فى المقطوعات التالية ، ففى الموال التالى يدخل المغنى نسه فى سياق الأحداث ، ويرتب لنفسه دورا ، حاكيا القصة بضمير المتكلم مؤكدا الأحداث التى يحكى عنها ، والتى قد يوهم بأنه قد شارك فيها ، بالإضافة إلى مشاعره نحوها أحيانا ، ففى الجزء اتالى من إحدى نسخ موال شفيقة ومتولى ، ذهب متولى للاستعانة بأصدقائه لمساعدته فى العثور على شفيقة ، يقول الموال :

يَامَرْحَبَا بَكْ يامِتْوَلِى عِنْدمَا جِيتْ لَنا . .
خَدْهُمْ الْوَلَدْ عَلَى سِبُوطْ وِنزِلْ طَوَّالِى . .
جَطَعْ لُهُمْ تَذْكَرتِّينْ عَلَى حَسابُهْ . .
وِنزِلْ عَلَى سِبُوطْ طَوَّالِى . .
مَعْنَى الْكَلامَ يَاجَلْبِى كُلّ رَاجِلْ وِليه نِمْرَه

(١) انظر مقدمات المواويل فى الملحق

وفيه رَاجِلْ مِنِ الرِّجَالْ يِسْوَى مِيَّه وِمِيتْ نِمْرَهْ . .
أَمَّا الْخُمَّالْ جَتُوا دَاهْيَهْ لَمْ يِسْوَى وَلاَ نِمْرَهْ . .
مِتْوَلِّى كَانْ وَلَدْ عَالْ ، لَمَّا نِزِلْ فِي اسْيُوطْ . .
يِجْرَا الشَّارِعِينْ بِالنِّمْرَهْ . .
دَهْيَانِ وِغَلْبَانْ ، لَمَّا عَرَفَ الْبِيتِ وِالْجَهْوَهْ بِالنِّمْرَهْ(١)

فالمغنى يتدخل بعد السطور الأربعة الأولى ، ليؤكد مخاطبا نفسه ، أن الرجال ليسوا عددا أو كثرة ، فهناك الرجل ، بكل ما تعنيه الكلمة من معان ، وهناك الخامل الذى لا يساوى شيئا ، وهو هنا يعيد تأكيد الصورة التى رسمت فى بداية الموال لمتولى ، فهو عندما ذهب لأداء الخدمة العسكرية « بكت عليه جميع جرجا » وكما تتأكد فى كل الموال بعد ذلك « متولى كان ولد جد » . . .

ويقودنا هذا إلى ملاحظتين على جانب كبير من الأهمية :

الأولى : أن المغنى عندما يحكى مستخدما ضمير المتكلم ، تتجه القصة أو الموقف إلى أن يكون على درجة كبيرة من العاطفية فى مضمونه ، وعادة ما يأخذ شكل اعتراف .

وِيَجَى يِجُولْ يَا عَجْلِى الْمِخْتَلّ . .
حِمْلِى تَجِيل وِمَتِينَ أَدَلّ . .
افْتَحِى يَا امَّهْ أَنَا مِتْوَلِّى . .
وِجِيت أَسْعَلْ عَ الـ
. . . .
وجَالَ لامُّهْ أَنَا كَوَانِى الْبِينْ

(١) جيت لنا : جئت لنا ، حضرت الينا ، أخدهم : أخذهم ، سيوط : مدينة أسيوط ، طوالى : مباشرة ، جطع لهم تذكرتين : اشترى لهم تذكرتين ، يا جلبى : ليه نمرة : له قدره ، ميه : مائة ، ميت نمرة : مائة رجل ، الخمال : الخامل ، جتو : جاءته ، وهى هنا بمعنى لتصبه ، ولا نمرة : لا شىء ، يجرأ : يقرأ ، دهيان : مرهق ومتعب ، الجهوة : القهوة .

بَا هْرِجْ أَتْجَلَّبْ عَ الْجَتْنِبِينْ
جَوَام جُولِى لِيَّهْ شَفِيجَهْ وِينْ
وَادِى حَالَ الْـ[1]

....

الثانى : أنه عندما يحكى مستخدما ضمير الغائب ، أو عندما يحكى أو يصف حدثا مؤثرا فإنه يتجه للتركيز على الموقف ذاته :

نَعِيمَهْ فِى دَخْلِةْ حَسَنْ وَاجْفَالُه وَرَا الْبَابْ
عَمَّالَهْ تِبْكِى بِحُرْجَهْ ، وتِبْكِى عَلَى الْغِيَّابْ
جالت لُه انْ جُلْتَ أَنَا بِدَالَك يَا حَسَنْ . .
هَا نْرُوح اِحْنَا الاتْنِينْ . :
اِنْتَ غَرِيبْ يَا حَسَنْ وَانا بِنْتُهُمْ . .
واللِّى هَا يِثْبِتْ جِنَايِتْنا مِينْ
الأَمْر لله يا حَسَنْ دَانَا اللِّى هَا اثْبِتْ لَك جِنَايَاتَكْ[2]

ولا يعنى حديثنا هنا عن الأساليب التى تستخدمها الأغانى والمواويل القصصية ، سواء تم التركيز على الجانب الغنائى ، أو الحوار أو غير ذلك ، إن الاهتمام بالحدث أمر ثانوى أو أنه يأتى عرضا ، ذلك أن السمة الأساسية التى تميز الأغنية أو الموال القصصى إنما هى الاهتمام بالحدث ، وأن هذه الأساليب ، إنما هى وسائل مساعدة فحسب ، يستخدمها الراوى أو المغنى .

---

(١) ويجى : وظل ، وأصبح ، يجول : يقرل ، ياعجلى : يا عقلى ، تجيل : ثقيل ، أدل : أذلنى ، جيئت : جئت ، أسعل : أسأل (نطق المغنى الألف عينا) ، باهرج : لا أستقر على حال ، أتجلب : أتقلب ، جدام : بسرعة

(٢) فى دخلة : عند دخول حسين ، واجفاله : واقفه تنتظره ، ورا : وراء ، عماله : مستمرة بحرجه : بحرقة ، بدالك : بدلا منك ، هانروح : سنقتل ، اللى هايثبت .. : من الذى سيثبت فعلتهم الشائنة .

إن الأغنية القصصية ، تحكى قصتها فى سلاسة وبساطة ، والقصة التى تحكيها شأنها شأن كل القصص ، لابدمن أن يكون لها بداية ووسط ونهاية ، يمكن إدراكها وتمييزها بسهولة ، كما أنها تعتمد على قوالب مستمدة من الثقافة المأثورة ، وهذا هو ما يجعلها ثابتة إلى حد كبير فى أثناء رحلتها الشفاهية عبر الزمان والمكان والأفراد .

ويصدق على الأغنية القصصية والموال القصصى ما يصدق على الأغنية الشعبية أو الأنواع الفولكلورية عامة من تعرضها للتغيير ، ولكن الذى لا شك فيه أن القصة نفسها لا تتغير . والأمثلة على ذلك كثيرة بالطبع ، ولكن الأمر يحتاج إلى دراسة مستقلة لكى نرصد التغير الذى يحدث فى الأغنية أو الموال عامة ، والأسباب التى تؤدى إلى ذلك ، تبعا للمغنى أو المؤدى ، وتبعا للمتلقين أنفسهم ، وزمان الحكى والغناء ، ومكانهما . كما يحتاج الأمر إلى جمع أكبر عدد من النصوص المتداولة للأغانى والمواويل ، كى يمكننا الثقة فى النتائج التى نستطيع التوصل إليها ، وهو ما ليس فى مقدورنا الآن .

إن مثل هذه الدراسة يمكن أن تكشف لنا عن أشياء كثيرة فيما يرتبط بمضمون التذكر والاتجاه إلى القصصية أو الغنائية بين المغنين وجمهورهم ، وغير ذلك من ظواهر مما يوضح لنا جوانب مازالت خافية فى هذا الجانب من الإبداع ، وهو ما نرجو أن يتاح لدارسينا باستكمال عمليات جمع النصوص المتنوعة وتصنيفها ، ورصد ردود فعل المغنين والرواة تجاه ما يغنونه أو يرونه ، ومن ناحية أخرى رصد ردود فعل جمهور المتلقين أيضا تجاه ما يسمعونه .

ولعل الملاحظة المبدئية التى يمكن لنا أن نلحظها من خلال النصوص التى أمكننا الحصول عليها لبعض المواويل والأغانى القصصية المصرية ، أن هناك اتجاها إلى ضغط الأحداث ، بالمقارنة بما نراه فى السير الشعبية التى مايزال يروى بعضها كالسيرة الهلالية وسيرة الزير سالم . والحقيقة أن هذا أمر طبيعى ، ينبغى أن نتوقع حدوثه ، لأسباب عدة ، ذلك أن أى نص شفاهى إذا ظل متداولا لفترة طويلة عن طريق الرواية الشفاهية ، فإن الأشياء غير الجوهرية التى لا تؤثر فى الحدث الرئيسى سوف تظل

تتضاءل ، يوما بعد يوم إلى أن تختفى تماما. ولكن ينبغى الإشارة هنا إلى أن إهمال الأحداث الفرعية أو الأشياء غير الجوهرية ، وضغط الأحداث أو اختصارها ، لا يؤثر على مضمون القصة ، ولكنه قد يؤثر إلى حد ما على درجة استمتاع المتلقين بما يحكى لهم إذ يفقدون فى الغالب مشاركتهم فى توقع ما سيحدث – برغم معرفتهم به – واستمتاعهم بالحل الذى يأتى عادة فى النهاية أو قرب النهاية ، والزخرفة والتنوع اللذين يضيفهما المغنى ، لكى يستميلهم إليه وإلى ما يغنيه .

الفصل الرابع

الشكل والمضمون

* الموسيقى الشعبية
* العلاقة بين اللحن والكلمات
* الحب والزواج فى الأغانى الشعبية المصرية
* الموت فى الأغنية الشعبية
* موضوعات أخرى .

الشكل والمضمون

إننا نتعامل مع الأغنية باعتبارها تعبيرات شفاهية ، تنتقل عبر الزمان والمكان وأن لها طبيعة فنية خاصة بالإضافة إلى أن لها أيضا جمالياتها التى تستثير المتعة فى نفوس من يستمعون إليها . والذى لا شك فيه أن هذه الطبيعة الفنية الخاصة والجماليات المرتبطة بها تختلف إلى حد كبير عما يمكن أن تتصف به الأشكال الشعبية التى تنتمى إلى الأدب الخاص ، لا فى أنها أكثر بساطة أو سذاجة ولكن فى أن خضوعها للقوالب المأثورة والتنظيم الدقيق أكثر وضوحًا ، .بالإضافة إلى تميزها من ناحية أسلوبها فى تقديم الموضوعات المختلفة والتعبير عن القيم والأفكار والمشاعر . ولا شك أن القوالب موجودة أيضا فى الأدب الخاص ، ولكنها من النادر أن تكون بنفس الدرجة من الوضوح والتأثير اللذين نراهما فى الأدب الشعبى . على حين يحاول الشاعر الخاص عادة أن يخفى هذا الجانب أو ينكره وأن يغلفه بأغلفه سميكة ، سنجد أن الشاعر الشعبى على العكس من ذلك يتجه بشكل مباشر إلى القوالب التعبيرية التى تبرز ما يريد أن يعبر عنه من أقصر الطرق وأيسر السبل ، واضعا فى اعتباره أمرين فحسب :

أولهما : أن فنه الذى يقدمه شفاهى أساسا .

وثانيهما : ملاءمة هذا التعبير لما يريد تصويره أو وصفه .

لقد سبق أن اشرنا إلى أن الأدب الخاص بادئ ذى بدء شكل مكتوب كما أن الجانب الأكبر من تأثيره يحدث عن طريق القراءة ، ومن ثم فإنه يعتمد على الرؤية .

أما الأدب الشعبى فهو شفاهى ، ولذلك فإنه لابد أن يتخذ طريقا وأسلوبا مختلفا ، على الرغم من أنه يهدف إلى تحقيق نفس التأثير الذى يحدثه الأدب الخاص .

وعلى سبيل المثال ، تقوم العلامات ، كالفصلة ، والفصلة المنقوطة ، والنقطة ، وعلامة الاستفهام ، وعلامة التعجب . . وما إلى ذلك بوظائف هامة فى الكلام المكتوب ، ومن ثم يمكن للقارئ أن يتوقف عند نهاية الجملة ، أو أن يحس بالتعجب

أو الاستفهام ، أو علامة السببية وغير ذلك ، مما تقوم به هذه العلامات من وظائف بالنسبة للكلام المكتوب . ولكن فى الكلام الشفاهي لابد من إيجاد وسائل أخرى للتعبير عن نفس ما تعبر عنه هذه العلامات فى المدون ، ولذلك فما تدل عليه النقطة مثلا من انتهاء الجملة ، لا يوجد له بديل فى الشفاهى إلا التوقف أو أن يقال « وَخلاص » أو « وبس » لكى يفهم السامع أن المتكلم قد انتهى من الجملة ، أو يمكن فهم ذلك من طريقة الكلام . وعلى ذلك فليس هناك من وسيلة لإشعار السامع أن البيت قد انتهى - فى الشعر الشعبي أو الموال أو الأغنية - إلا التوقف الذى يتيح للسامع أن يستوعب القافية المتكررة ، التى ستجعله بعد لحظات من استماعه يدرك البدايات والنهايات وما إلى ذلك . ومن هنا تنبع إحدى الخصائص الهامة للأغنية الشعبية والشعر الشعبي عموما ، وهى التناسق الصارم ، والتوازن الدقيق بين المقطوعات والأبيات بعضها البعض ، وهو ما يحتاجه المتلقون لكى يتابعوا ما يستمعون إليه ، فى حين أنه قد يصبح أمرا مضجرا رتيبا بالنسبة للقارئ .

وتعد المقطوعة هى السمة الرئيسية أو القالب الغالب الذى يميز الأغانى الشعبية المصرية على اختلاف أنواعها ، وتحدد كل مقطوعة اللحن المرتبط بها أو تصوغه ، وتتكون كل مقطوعة من شطر أو شطرين (أو من بيت أو بيتين) ، كما فى الأغنية التالية :

المغنية : يِحْيَا أَبُوها يِحْيَا . .
المرددات: يِحْيَا أَبُوهَا يِحْيَا . .
المغنية : دَا هُوَّه[1] عُمْدِةِ التَّاحْيَهْ . .
المرددات: يِحْيَا أبوها يحيا . .

وكما فى هذه الأغنية :

المغنية : إِلْبِتْ تِحِبْ الوَلَهْ . . والْوَلَهْ مَيَّالْ . .
والْوَاد صُغَيَّر يَامَّهْ . . مِ الْعِشَا بِيْنَامْ . .

(١) دا هوه (بتشديد الواو) : انه عمدة الناحية .

المرددات : (يرددن المقطوعة السابقة)

المغنية : أبويَا جَال لى يَاسَمَارَهْ . .

المرددات : الله . . الله . .

المغنى : مَا تِرْكَبِيش الْحُمَارَهْ . .

المرددات : الله . . الله . .

المغنية : هَا اسْعَى وَاجِيبْ لِكْ طَيَّارَهْ . .

والْبِتْ تِحِبْ . .

المرددات : الْوَلَهْ . . والْوَلَهْ مَيَّالْ . .

والْوَاد صُغَيَّرْ يَامَّهْ . . م الْعَشَا بِيْنَامْ[1]

وقد يتكون السطر من شطرين يتفقان فى القافية أو يختلفان ، وقد يتفق الشطر الأول مع الشطرالثالث ، والشطر الثانى مع الشطر الرابع أو يختلفان ، وعلى ذلك تظهر القوافى إما فى نهاية كل شطر أو فى نهاية السطر . ويمكن القول أن نظام التقفية لا يخضع لقواعد ثابتة ، ولكن الثابت هو استخدام المقاطع التى يمكن المساواة بينها زمنيا عند الغناء ومن الشائع أن يكون الإيقاع الأساسى للأغنية أو وزنها معتمدا على تناوب الاشطار أو السطور ذات المدة الزمنية المتساوية .

ومن أهم الخصائص الأساسية للأغنية الشعبية الاعتماد على التكرار لتحقيق قدر من التماسك الفنى . والتكرار مبدأ سائد فى الأدب الشعبى عامة لتحقيق التأكيد على موقف من المواقف أو رسم صورة معينة أو وصف حدث ما ، وتعميق الإحساس بهما .

وينهض التكرار ، سواء كان تكرارًا للحن ، أو لأجزاء من النص الشعرى بتعميق تأثير الصورة أو العاطفة التى يعبر عنها فى وجدان المستعمين ، كما يزيد من إحساسهم بالألفة تجاه ما يسمعونه ، مما يجعلهم أكثر استعدادًا للتأثر بما يقال ، والتعاطف معه ،

---

(١) البت : البنت ، الوله : الولد أو الشاب ، يامه (بتشديد الميم) : يا أمى ، م العشا : منذ وقت العشاء ، أبويا : أبى ، جال لى : قال لى ، ماتركبيش : لا تركبى ، ها اسعى : سأسعى ، وأجيب : وأحضر . تنطق القاف فى هذه الأغنية همزة كلهجة القاهريين .

كما أنه يهيئ للمغني الفرصة لالتقاط أنفاسه وتنشيط ذاكرته .

ولعل أكثر العناصر التى تتكرر فى الأغانى ، هى اللحن ، بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن اللحن هو العنصر الرئيسى الذى يتكرر فى الأغنية ، وقد ذكرت أسباب كثيرة لتعليل ذلك .(١)

وتقوم اللازمة ، بدور هام فى الأغنية ، وهى شكل من أشكال التكرار الشعرى واللحنى فى أغانينا الشعبية ، وقد لا يكون للازمة أية صلة بمضمون الأغنية ولا يقلل هذا من أهميتها ، إذ ينحصر دورها الحقيقى فى تهيئة الإطار الموسيقى الذى يضم الأغنية أساسا ، والمحافظة على النمط الصوتى الذى يخضع له المغنى وهذه نماذج لبعض الأغانى الشعبية المصرية تتحقق فيها الملاحظات التى ذكرناها :

المغنية : يَا أمَّهْ بَرَّادِ الشَّاىْ كَوانِى
المرددات: يَا امَّهْ بَرَّادِ الشَّاىْ كَوانِى
المغنية : إبْجَى تعالى أمَّا أَجُول لَكْ
المرددات: آى . . آى . .
المغنية : وَامْسَحْ دِمُوعِى فى كُمَّكْ
المرددات: آى . . آى . .
المغنية : وآخِرِ اللّيل أبجى أجول لَكْ
المرددات: آى . . آى . .
المغنية : عَ اللِّى حَصَل لِى واللِّى جَرَى لِى
المرددات: يَا امَّه بَرَّاد الشَّاى كَوَانِى

وفى أغنية أخرى تقول المغنية :

المغنية : عَلَى رِمْش عِنيك ياوَلَهْ . . عَلَى رِمْشِ عنيْك . .
صَدَّق وآمِنْ يَاوَلَه . . مَا بَحِبّ غِيرَكْ
المرددات: (يرددن نفس المقطوعة)

---

(١) انظر « الأغنية الشعبية — دراسة ميدانية فى إقليم البرلس » .

المغنية : إِحْنَا التَّلاَتَهْ وِلاَدْ خَالَهْ . . لاَلِنَا جِيبْ وَلاَ سَيَّالَهْ
وَاحْنَا بَنَاتْ لِنَا رِجَّالَه . . وَعَلَى رِمْشِ عِينَكْ

المرددات: عَلَى رِمْش عِينَكْ يَاوَلَهْ . . عَلَى رِمْشِ عِينَكْ
صَدَّقْ وِآمِنْ يَاوِلَهْ . . مَا بَحِب غِيرَكْ

فهذه المقطوعات التى تتكرر يمكن أن نراها ، فى أغان أخرى ، كلوازم ، أو كأجزاء من هذه الأغانى .[1]

وإذ كنا قد أشرنا إلى أنه ليس من الضرورى أن ترتبط اللازمة بمضمون الأغنية وأن هذا واضح فى كثير من أغانينا الشعبية ، إلا أن ذلك لا يمنع أن نجد أغانى أخرى ترتبط فيها اللازمة بالمضمون الذى تعبر عنه الأغنية ، والأمثلة على ذلك كثيرة بالطبع .

المغنية : طَوَّحِ الْخَزَرَانَهْ . . عَرِيسْ يَا عَايِقْ

المرددات: طَوَّحِ الْخَزَرَانَهْ . . عَرِيسْ . . عَرِيسْ يَا عَايِقْ

المغنية : طَوَّحِ الْخَزَرَانَهْ . . دَا امَّكْ دَعَتْ لَكْ
إِنْ الْعَرُوسَهْ تِيجِى لَكْ . . واخْتَكْ فَرْحِتْ لَكْ
إِن الْحَبَايِبُ جَتْ لَكْ . . عَرِيس يَا عَايِقْ

المرددات: طَوَّحِ الْخَزَرَانَهْ . . عَرِيسْ يَا عَايِقْ[1]

فالأغنية كما هو واضح أغنية من الأغانى التى تتردد فى مناسبات الاحتفال بالزواج ، وهى تدعو العريس – الشاب – أن يمشى ، معجبًا بنفسه ، يهز عصاه يمينا وشمالا ، فقد نال ما يتمنى ، وما هو جدير به ، استجابة لدعاء أمه التى تشاركه فرحته ، كما تشاركه أخته أيضا سعادته بتحقيق أمله ، وكذلك الأصدقاء والمحبون الذين جاءوا لتهنئته ، والاستمتاع بحفل العرس .

إن إحدى السمات الأساسية ، التى لا يمكن تجاهلها ، فى دراستنا للأغنية الشعبية ، هى الإيقاع أو اللحن ، أو ما نطلق عليه الموسيقى الشعبية . والحقيقة أن

---

(١) انظر الملحق .

(٢) عايق : كلمة مديح تعنى الشباب والفتوة والوسامة أيضا ، جت لك : جاءت إليك .

الإيقاع ، أو الموسيقية ، لا يختصان بالأغنية فحسب بل إننا يمكن أن نجد قدرا منهما فى النثر الشعبى أيضا (كالحكاية والمثل اللغز) – فالتكرار ، وخاصة التكرار الإيقاعى يحقق قدرا من المتعة بالنسبة للمتلقين ، كما أنه يساعد المؤدى على التذكر بالإضافة إلى أن هذه التكرارات الإيقاعية تستخدم من أجل التأكيد وتعميق التأثير وهو سبق ما ذكرناه . فى الخطابة مثلا ، يستخدم الأيقاع لإعطاء نوع من الموسيقية للحديث الحر أو الخطبة ، وهذا يمكن تحقيقه عن طريق الأداء ، حيث تتساوى الجمل فى الطول بشكل ما ، وإيجاد نوع من السجع البسيط بينها .

وقد يتحقق الإيقاع عن طريق وقفة فى أثناء الغناء ، أو الحديث ، حيث يعوض المستمع عن الخلل الموسيقى الذى قد يحدث . ويظهر البناء الإيقاعى أو الموسيقى بشكل أكثر تحديدا ووضوحا فى الأغانى الشعبية منه فى المواويل . وتكاد تكون كل الأغانى مصحوبة بحركة الجسم أو بعض أجزائه ، والتى غالبا ما ترتبط بالتصفيق أو الدق بالأرجل على الأرض . أو بتمايل الجسم فى بعض الأحيان أو الرقص . وعلى ذلك فالنص الشعرى واللحن والرقص يشكلون أساسًا وحدة يصعب فصمها . لقد انفصلت الأغنية مؤخرا عن الرقص ، ولكن مهما يكن من أمر ارتباط الغناء بالموسيقى والرقص ، فإنه أمر مقرر ، لا يمكن تجاهله . وطالما أن الأغنية فى الغالب مصحوبة بشكل ما من أشكال الحركة ، فإنه لابد من إيجاد تناسق بين نوعين من الإيقاعات ، إيقاع الأغنية وإيقاع حركة الجسم أو أجزاء منه .

إن التناسق بين الأغنية– نصًّا شعريا وموسيقى– وبين الحركة يأخذ أشكالا متعددة تعتمد على طبيعة العلاقة بينهما ، ومن المألوف أن يتحقق هذا التناسق عن طريق أنماط مختلفة من التعبير ، تقود إلى أنماط متنوعة من الترخيم لتوحيد الإيقاع بين الأغنية والحركة . وعندما تكون الحركة مصحوبة بالصوت ، كما فى تصفيق الأيدى أو الدق على الأرض فإنه ينتج لدينا إيقاع صوتى جديدمتطور من خلال التأليف بين الاثنين .

والتنوع الكبير فى الأشكال التى يظهر فيها الإيقاع ، كإيقاع الزمن فى الموسيق والرقص ، وإيقاع الفراغ والكتلة فى الفنون التشكيلية ، يثبت أن نظرية « بوتشر » الذى جعل الإيقاع نابعا من انتظام الحركة فى العمل العادى ، أو النظرية الموازية « لفونت » التى جعلت الإيقاع مرتبطا بالرقص فقط ، لا يمكن أن تكونا صحيحتين تماما . إن المتعة التى يحققها التكرار العادى لتصميمات التطريز والرسومات ، لا يمكن شرحها عن طريق تطبيق نظريات جاهزة عن التعود والألفة أو من تطبيق ملمح من ملامح متعددة تميز النوع الفنى ، فليس هناك أية علامة تدل على أن الإيقاع لاحق على الكلمة المستقرة المعنى والشكل عن طريق العادة الميكانيكية التى نكتسبها من خلال استخدامنا للغة .

إننا نجد فى الموسيقى الشعبية عددا كبيرا من الألحان تؤدى عن طريق الكلمات بصرف النظر عن معنى هذه الكلمات ، كالكلمات التى تبدو غير مألوفة لنا مثل :

« لألاَ . . لاَ . . لاَ . . « أو » يُوسَا . . يُوسَا . . يُوسَا » و « هيلاَ . . لِيصَا » . . وتُوتُولاَىْ . . تُوتُولاَىْ » ، والتى تصبح هى الأساس اللحنى للوازم المتكررة التى تشكل موسيقى الأغنية ، فالعناصر الموسيقية فى مثل هذه الأغانى ، هى مجرد النغمة والإيقاع كما تبدو فى هذه الأغنية :

المغنية : تُوتُولاىْ . . تُوتُولاَىْ جَادِ الشَّمْعَهْ وِعينُه لاَىْ
المرددات : تُوتُولاَىْ . . تُوتُولاَىْ جَادِ الشَّمْعَهْ وِعينُه لاَىْ
المغنية : حَطّ إيدُهْ عَ الْفُستَانْ جُلْت لِهْ إوْعَى يَاعَجَبَانْ
وِدْ عَمِّى بَرَّهْ الدُّكَّانْ بِجْتِلَكْ تِصْعَبْ عَلَىّ . .
المرددات : تُوتُولاَىْ . . تُوتُولاَىْ جَادِ الشَّمْعَهْ وِعينُهْ لاَىْ
المغنية : حَطّ إيدُهْ عَلَى نهُودِى ، شِيل إيدَكْ يَابْنِ الْيَهُودِى
لَيْشُوفَكْ أَهْلِى وِجْدُودِى بِجْتِلُوكْ تِصْعَبْ عَلَىّ . .

المرددات : تُوتُولاَىْ . . تُوتُولاَىْ جَادِ الشَّمْعَهْ وِعينُهْ لأَىْ[1]

ولعل هذه الملاحظات العامة ، تستلزم منا الآن ، قدرا من التفصيل فى الحديث من الموسيقى الشعبية ، باعتبارها الوجه الثانى للأغنية وباعتبارها وثيقة الارتباط بشكل الأغنية ومضمونها .

(١) جاد : أشعل ، لاى : لى (أى ينظر الى ..) ، حيط : وضع ، ايده : يده ، جلت له : قلت له ، اوعى : احذر ، يا عجبان : يا أيها المعجب بنفسك ، ودعمى : ابن عمى ، بره (بتشديد الباء) فى الخارج ، يجتلك : يقتلك ، شيل : ارفع ، ليشوفك : حتى لا يراك ، يجتلوك : يقتلونك .

الموسيق الشعبية

إن الموسيق الشعبية موسيق غير مدونة ، تعيش فى ذاكرة أولئك الذين يعرفونها أو يغنون أغانيهم معتمدين على إيقاعاتها المتوارثة التى ظلت تعيش فترة طويلة . . ومازالت . . معتمدة على الانتقال الشفاهى معدلة نفسها كل يوم لتواجه حاجات الإنسان ، ولذلك يمكن القول إنها فى حالة دائمة من النمو ، ذلك أن كل مغن إنما يضيف عن قصد أو عن غير قصد شيئا ما للأغنية فى كل مرة تغنى فيها . ويصدق على الموسيق الشعبية ، ما يصدق على الأغنية بصفة عامة من أن أى إضافات أو تعديلات إنما تحدث تبعا لقبول الجماعة أو رفضها ، وعلى ذلك تخضع الموسيق الشعبية فى كل مرحلة من مراحل حياتها لإعادة التشكيل والصياغة بشكل مستمر ، وفقا لذوق الجماعة وتقاليدها . ويمكن لنا فى هذه الحالة أن نصفها بأنها موسيق جمعية – بالمعنى الذى نستخدمه هنا – وأن شكلها العام وخصائصها المميزة تتبلور من خلال إبداع الأفراد وإعادة الإبداع مرة بعد أخرى .

لقد أهملت الموسيق الشعبية إلى حد ما من جانب دارسى الأغنية الشعبية ، على الرغم من أنها فى الحقيقة هى العامل الأساسى المؤثر فى تأليف الأغنية .

وتشبه الموسيق الشعبية اللغة فى كثير من جوانبها ، فاللغة قد أبدعها الناس الذين لم يتعلموا القراءة والكتابة ، وكذلك الموسيق الشعبية ، كما أنهما لم يتم تدوينهما إلا فى مرحلة متأخرة جدا من عمر الجنس البشرى ، لكى تصبح فى متناول الدارسين والموسيقيين . هذا بالإضافة إلى المرونة التى تتميز بها كل من اللغة والموسيق الشعبية ، مما يجعلها قادرين باستمرار على الوفاء بما تتطلبة الحياة الإنسانية من تعبيرات أو استخدامات جديدة .

ومصطلح الموسيق الشعبية يمكن أن ينسحب على الموسيق التى تنشأ نتيجة لتأثر المجتمع بالموسيق الشائعة أو الموسيق الفنية ، أو عن طريق مؤلف معروف ولكن بشرط

أن تتمثل الجماعة الشعبية هذا الإبداع الفردى ، وأن تمتصه حتى يصبح جزءا من تقاليدها وموروثاتها الحية غير المدونة ، وعلى ذلك لا يدخل تحت هذا المصطلح الموسيقى الشائعة المؤلفة التى تأخذها الجماعة كما هى ، وتظل بصورتها التى قدمت بها ، لأن إعادة الصياغة ، أو إعادة الإبداع هى التى تضفى على هذه الموسيقى صفتها الشعبية وخصائصها المميزة .

ولعله من قبيل تحصيل الحاصل أن نقرر أن الموسيقى الفنية هى نتاج مراحل متعاقبة من الإبداع الموسيقى الشعبى ، وأن الموسيقى الفنية تعبير عن مرحلة من مراحل التطور الإنسانى أدرك فيها الإنسان أن الموسيقى يمكن أن تكون شيئا له وجوده المستقل فى حد ذاته دونما ارتباط بغرض أو هدف محدد ، وعندئذ بدأ فى اختبارها وتحليلها ، واكتشاف بنائها ، والعلاقات الداخلية التى تربط بين أجزائها الصغيرة (النغمات) ، وبذلك نشأت مرحلة جديدة مختلفة تماما عما سبقها ، وأصبح ما كان يبدع كل يوم . وينمو يوما بعد يوم ، عن غير وعى كامل بالقواعد والأسس التى تحكم الإبداع ، أو تؤدى إلى النمو ، يتم الآن عن وعى وقصد كاملين .

ولعل هذا يعود بنا مرة أخرى إلى التشابه بين اللغة والموسيقى ، من ناحية تاريخ كل منهما ، فقد جاءت لغة الأدب من لغة الناس العاديين ، كما انبثقت الموسيقى الفنية من الموسيقى الشعبية . ولقد عرف الإنسان اللغة قبل أن يعرف النحو . كما عرف الموسيقى وتغنى بها أيضا قبل معرفة الهارمونى ، والأصوات المتداخلة . والتوزيع الأوركسترالى والسلم الموسيقى . وإذا كان هذا صحيحا فى جوهره . فإنه يؤدى بنا إلى تصحيح إحدى الأفكار الشائعة عن الفن الشعبى عامة من أنه صور متدهورة لفنون الخاصة . أو نسخ مشوهة لأشكال أبدعها الفنانون المتميزون . أخذتها الجماعات الشعبية . وتبنتها . بعد أن فقدت وظيفتها لدى مجتمع الخاصة .

إن اكتشاف التدوين الموسيقى كان نقطة تحول أساسية فى حياة الموسيقى عامة إذ كان ذلك إيذانا بميلاد الموسيقى الفنية الخاصة ، ومع ذلك فإن هذا الرافد الجديد لم يقض على النهر القديم ولم يحل محله إذا استمر الناس فى إبداع أغانيهم الخاصة دون أن

يتأثروا – إلى حد كبير – بهذا الرافد الجديد الذى احتفى به المثقفون وأخذوا فى تهذيبه ، ورعايته . ولذلك فإننا نلاحظ أن النهر الأساسى ، والرافد الجديد ، يعيشان جنبا إلى جنب ، بل إن كلا منهما قد أخذ يؤثر فى الآخر ، على اختلاف فى درجة التأثير والتأثر تبعا لموقف كل مجتمع ، ودرجة تطوره .

والمجتمعات الشعبية فى الحقيقة لاتزال تحتفظ بموسيقاها وأغانيها ، كما لا تزال تحتفظ بحكاياتها ، وأساليبها التعبيرية الأدبية الخاصة التى تميزها عن مجتمعات المثقفين (بالمعنى الخاص للثقافة) وقد يخطئ البعض عندما لا يميزون بين اللهجات العامية ، وأساليب التعبير اللغوية التى تستخدمها الجماعات الشعبية ، إذ يحدث فى كثير من الأحيان ألا يفرق الباحثون بين لغة السوقة ، وبين اللغة الفنية الشعبية ، وهو ما يحدث أيضًا فى مجال الموسيقى والأغنية .

وما ينبغى أن نصححه هنا أن الموسيقى الشعبية بسبب نشأتها دون استناد إلى قواعد معروفة لمن أبدعوها ، لابد أن ينظر إليها على أنها أقل مرتبة وأدنى منزلة من الموسيقى الفنية الخاصة لأن هذا خطأ علمى كبير ، ذلك أننا إذا كنا نقرر أن أهم الخصائص التى تميز الفن هى الصدق ، فالذى لا شك فيه أن الموسيقى الشعبية تعبير فنى صادق عن الجماعة الشعبية التى تتبناها ، لأنها تنبع من رغبتها الجمعية فى التعبير عن نفسها دونما انتظار لشهرة أوكسب مادى . وبالطبع فإن الحال ليس كذلك فيما يتعلق بالموسيقى الفنية الخاصة ، حيث يتدرب الموسيقى على هذا الفن عن قصد ، وينفق فى ذلك وقتا قد يقصر أو يطول ، كما يتحمل فى سبيل ذلك جهدا كبيرا ، فتلك هى حرفته أو مهنته ومن ثم قد يلجأ إلى الصنعة والتكلف ، تحت تأثير الرغبة فى الكسب المادى ، أو الشهرة . أما الذين يبدعون الموسيقى الشعبية ، فإنهم ليسوا خاضعين لأى تأثير من هذا النوع فى الأغلب الأعم ، ذلك أنهم يبدعون موسيقاهم أو يغنون عندما يشعرون بحاجتهم إلى ذلك ، فى إطار تقاليد المجتمع الذى يعيشون فيه ، وموروثاته ، والوظائف التى ينتظر تحقيقها ، وبذلك ينجون من الوقوع فى فخ الصنعة والتكلف .

ولا يعنى هذا بالضرورة أننا نعلى من شأن الموسيقى الشعبية على حساب الموسيقى

الخاصة ،فنحن أبعد ما نكون عن ذلك ، فقد لا تحوز الموسيقى الشعبية على إعجاب الكثيرين ، وقد يرون فيها سذاجة ، تنفى عنها صفة الفنية التى ترتبط بقدر ما من التعقيد والصقل ، ولكننا نعود لكى نؤكد أنها موسيقى فنية لها قواعدها المحددة وأصولها الواضحة ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن تميزها الفنى يأتى من صدقها وبساطتها ، كما أنه من الخطأ أن نطبق على الإبداع الشعبى الفنى ، نفس المعايير والمقاييس التى استقرت لدينا فى تعاملنا مع الإبداع الفنى الخاص ، ففى ذلك ظلم كبير لهذا وذاك .

على أية حال ، يظهر هنا السؤال التقليدى عمن يبدع الموسيقى الشعبية ، أو بمعنى آخر ، إذا كنا نسند ذلك إلى الجماعة الشعبية أو المجتمع ، فماذا نعنى بذلك ؟ ! .

وبالطبع ستواجه بآراء متعددة ، وأفكار مختلفة ، فمازالت هذه القضية لم تحسم بعد ولا نحسبها سوف تحسم فى المستقبل القريب ، لأنها خاضعة لمؤثرات عدة ، منها طبيعة المجتمعات ، واختلاف مراحل التطور الحضارى التى يعيشها كل مجتمع ،وما إلى ذلك .

فيرى « بيلا بارتوك » الموسيقى المجرى ، وباحث الأغنية الشعبية الشهير أن الموسيقى الشعبية مرادفة لموسيقى الفلاحين وهو يعرف الفلاحين بأنهم ذلك الجزء من الناس الذين يشتركون فى إنتاج المواد الأولية الضرورية والذين تتوافق حاجتهم إلى التعبير بدنيا وعقليا مع تقاليدهم الخاصة والذين يكيفون أشكال التعبير التى تنشأ بين الطبقات العليا المثقفة فى المدينة لكى تناسب وجهة نظرهم ومزاجهم الخاص » .

وتتطابق وجهة نظر « سيسل شارب » تقريبا مع وجهة نظر « بارتوك » إذ يتحدث باستمرار عن الأغنية الشعبية باعتبارها « أغنية الفلاحين » ولكنه يقرر أيضا أنها لا يمكن أن تكون حقا مقصورا أو امتيازا فريدا للقرويين ، إذ أنه هو نفسه قد دون عددا من الأغانى الشعبية من لندن ، وإن كان يشك فى أن رواته قد يكونون أصلا من أصول ريفية . كما أنه يرى أن التفرقة الحقيقية لا ينبغى أن تكون بين موسيقى المدينة أوالموسيقى الخاصة وبين موسيقى القرية أو الموسيقى الشعبية ولكن بين ما هو عفوى تلقائى وبين ما هو

متعمد مقصود مما يبدعه الأفراد المهيئين لهذا عن طريق الدربة والممارسة والصقل .

والحقيقة أنه من الشائع أن يحفظ المتعلمون والمثقفون ثقافة خاصة أغان شعبية ، وألحانا شعبية ، وأن هذا الفصل الحاد بين الخاص والشعبي لم تعرفه كثير من المجتمعات على هذا النحو ، وخاصة فى مجتمع كمجتمعنا ، حيث كان غالبية أبناء المجتمع يذهبون إلى نفس المدارس ، ويعيشون حنبا إلى جنب فى القرى ، أو فى الأحياء المتعددة فى المدينة ، مما نتج عنه تجانس كبير بين الطبقات العليا والدنيا ، حتى أن الفروق الواضحة كاختلاف الدين مثلا لا تبدو آثارها فى مضامين الأغانى أو موسيقاها ، وسوف نرى أن الفرق سيقتصر فقط على الأسماء فى الأغانى الدينية فحسب ، أما بقية الأغانى الأخرى ، فلا يوجد أدنى أثر لذلك . وهذه نماذج لأغانى حج لدى المسلمين وأغانى قدس لدى المسيحيين فأغنية الحج (الحنون) تبدو بهذا الشكل :

مِنِ الْبُعْدِ بَانِتْ جُبّتَكْ يَانَبِى . . مِنِ الْبُعْدِ بَانِتْ
مِنِ الْبُعْدِ بَانِتْ . . ونَضَرْتِهَا الْجِمَالْ . . وصَامِتْ وِهَامِتْ
مِنِ الْبُعْدِ طَلّتْ . . جُبّتَكْ يَانَبِى . . مِنِ الْبُعْدِ طَلّتْ
مِنِ الْبُعْدِ طَلّتْ . . نَضَرِتْها الْجِمَالْ . . وِصَامِتْ وِصَلّتْ[1]

فإذا وضعنا بدلا من كلمة « نبى » كلمة « مسيح » فإن المعنى لا يختلف ولا يتغير شىء فى الأغنية وهو ما سجلناه من « ملوى » إذ تقول الأغنية :

مِنِ الْبُعْدِ بَانِتْ جُبّتَكْ يَامَسِيحْ . . مِنِ الْبُعْدِ بَانِتْ
مِنِ الْبُعْدِ بَانِتْ . . نَضَرِتْهَا الْجِمَالْ . . وِصَامِتْ وِهَامِتْ

. . . . . إلخ

وفى أغنية أخرى يقال :

جِنينَهْ ونَشُوهَا . . فِى طَرِيج الْعَدْرَا . . جِنِينَهْ نَشُوهَا . .
جِنينَهْ نَشُوهَا . . كَمّلْتِهَا الْمُلُوكْ . . لِمَرْيَمْ وَابُوهَا . .

---

(١) جبتك : قبتك ، أى قبة مسجدك ، نضرتها : رأتها ، هانى : طلت (بتشديد اللام) : ظهرت .

جِنينَهْ وِجَنَّهْ . . فِى طَرِيحِ الْعَدْرَا . . جِنِينهْ وِجَنَّهْ . . .
جِنِينَهْ وِجَنَّه . . كَمِّلِتْهَا الْمُلُوكْ . . لِلِّى صَامْ وِصَلَّى . . .

وهى نفس الأغنية التى يغنيها المسلمون على النحو التالى :

جِنَينَهْ نَشُوهَا . . فِى طَرِيحِ النَّبِى . . جِنَينَهْ نَشُوهَا . .
جِنَينَهْ نَشُوهَا . . كَمِّلِتْهَا الْمُلُوكْ . . ورَاحُوا وسَابُوهَا . .
جِنَينَهْ وجَنَّهْ . . فِى طَرِيحِ النَّبِى . . جِنَينَهْ وِجَنَّهْ . .
جِنِينَهْ وِجَنَّه . . كَمِّلِتْهَا الْمُلُوكْ . . لِلِّى صَامْ وِصَلَّى . . . (١)

ومهما يكن من الأمر ، فإننا نستطيع أن نزعم بشكل عام أن تقاليد الأغنية الشعبية – سواء فى جانبها الموسيقى أو جانبها الشعرى – تنمو بقوة ، وتزدهر ازدهارا كبيرا ، بين الناس الذين يعيشون أقرب إلى الطبيعة من غيرهم ، سواء كانوا فلاحين أو غير فلاحين وأن الأغنية الشعبية لا تعيش فى إطار محدود ، وأنها كانت على صلة مستمرة بالموسيقى الفنية الخاصة – وليس معنى هذا أن الموسيقى الشعبية غير فنية – وأنه إذا كان هناك دائماً تأثير متبادل ، واستعارات متبادلة ، بين الاثنين فمن المؤكد أن استعارة الألحان الشعبية فى الموسيقى الخاصة لم يتوقف أبدا ، كما أنه لم يختف فى أى مرحلة ، ويعنى هذا أن تغييرا أو تعديلا ما يحدث لهذه الألحان عندما تتبناها هذه الموسيقى ولكن للأسف لم يكن لدى الدارسين إلى عهد قريب الوسيلة التى يستطيعون بها تتبع هذه الألحان ومقارنتها بما عاصرها من أشكال موسيقية .

وقد نفذت الألحان الشائعة إلى حد ما أيضاً إلى الموسيقى الشعبية ، حيث استطاعت أن تعيش فى بعض الأحيان جنبا إلى جنب مع الألحان الشعبية ، أو أن تتحول لكى تصبح ألحانا شعبية تماما ، والحقيقة أن تتبع هذه التأثيرات والاستعارات المتبادلة يخرج عن قدرة الكاتب ، ونطاق هذه الدراسة ، ويحتاج إلى باحث أكثر تخصصا فى الجانب الموسيقى .

---

(١) جنينة : حديقة ، نشوها : أنشأوها ، فى طريح : فى طريق ، العدرا : العذراء مريم عليها السلام
راحوا : ذهبوا ، سابوها : تركوها ، للى : لمن .

ولكننا يجب أن نتذكر أنه قبل معرفة التدوين الموسيقى ، لم يكن هناك خط فاصل واضح يميز بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الخاصة ، وأن كلمة موسيقى لدى المجتمعات الشعبية ظلت إلى عهد قريب جدا تعنى نظاما ثابتا وواضحا للأصوات ، ولم تكن تعنى الآلات الموسيقية أو السلم الموسيقى ، أو النوتة الموسيقية .

لقد اكتسبت الأغنية بعض الخصائص التى تميزها ، وتحدد مضمونها وشكلها أيضاً ، فهى أولا غير ذاتية بمعنى أنها تعبر عن الجماعة لا الفرد ، وهى ثانيا : صادقة إلى حد كبير ، ذلك لأنها تكونت وعاشت ، ونمت دون قصد متعمد ، وثالثا : أنها توجد مرتبطة بوظائف محددة تنتظر الجماعة منها أن تنهض بها . وهى أخيرا : لا عمر لها بمعنى أن جذورها تضرب فى الأرض بعيدا ، كما أنها تزهر كل يوم زهورا جديدة باستمرار .

إن القول بأن الأغنية الشعبية تعبير عن الجماعة التى تغنيها قد يقودنا إلى نتيجة خاطئة تؤدى إلى تصور نوع من الاستقلال والتميز للجماعات الشعبية عن غيرها ، وهو مالا نقصده إطلاقا ، إذ سبق أن أكدنا مرارا أن هذا غير ممكن ، وأن الجماعات تؤثر فى بعضها البعض ، وأن عناصر من هنا سوف تمتص هناك ، أو تكيف لكى تناسب هذه الجماعة أو تلك ، سواء فى الجانب الموسيقى أو الشعرى . وإذا كان هذا يحدث على مستوى الجماعات صغرت أم كبرت ، فإنه يحدث أيضًا على صعيد الأمة كلها فى تأثيرها وتأثرها بغيرها . ويمكن أن نلاحظ ذلك بسهولة كبيرة فى اللغة مثلا ، فهناك كثير من الكلمات والتعبيرات التى قد نظن أنها مصرية أو عربية أصيلة ، وقد نفاجأ عندما نكتشف أنها موجودة فى لغات أو ثقافات أخرى ، وقد يسهل علينا اكتشاف أصلها بأن نقول أن هذه كلمة تركية أو فارسية أو فرنسية . . إلخ ، ولكن يظل هناك سؤال يتردد هل هذه هى الحقيقة ، ذلك أن هذه الكلمات والتعبيرات ربما تكون قد استعيرت من لغات أو ثقافات أخرى ، أو من أصول أقدم .

على أية حال كل هذه أسئلة يصعب الإجابة عليها ، على الرغم من أن جهودا كثيرة قد بذلت على مر التاريخ لرصد هذه التأثيرات المتبادلة ، وللبحث عن الأصول الأولى ، والتفريعات الجديدة وخاصة فى فترة البحث عن الذات الوطنية وتأكيدها ،

ولقد ثبت بعد ذلك أن الأكثر وطنية هو الأكثر عالمية على عكس ما كان متصورا من أن الوطنية تعنى المحلية الضيقة والتميز اللافت للنظر.

صحيح أن بعض الجماعات ومن ثم المجتمعات تهتم بأشكال معينة أكثر من أشكال أخرى تعبر من خلالها، وتكملها، وتسمها بطابعها الخاص.

ويمكن أن نلاحظ ذلك فى ثقافتنا من خلال تعاملنا مع الجماعات الشعبية إلا أن ذلك لا يغير كثيرا من المضامين التى تعبر عنها هذه الأشكال، التى تبدو مختلفة، إذ أنها فى النهاية تعبر عن المناطق المشتركة فى الخبرة الإنسانية عامة.

إن الأغنية الشعبية ليست أقل فنية، من غيرها من الأغانى على الرغم من أننا بسبب الدراسة نتحدث عن الأغنية الشعبية والأغنية الخاصة أو الفنية كما لو أنهما متضادتان أو متناقضتان. والأغنية الشعبية على الرغم من أنها إبداع الأفراد العاديين الذين يتميزون بقدر من الموهبة. فإن هذا لا يعنى أنها غير ناضجة أو أنها بدائية كما كان يتصور بعض الدارسين فى البداية. وأنها ستتطور يوما لكى تصبح شبيهة بتلك الأغانى التى تشيع فى المدينة. إن الحقيقة أن الأغنية الشعبية الممتازة قطعة فنية متكاملة. شأنها فى ذلك شأن أى عمل فنى آخر يبدعه فنان متميز كما تتوافر فيها كل شروط الفن الجيد وحدوده، أما موسيقاها فهى عادة تتسم بما يلى:

أولا: أنها موسيقى ذات غرض محدد. وليست موسيقى صرفا. فهى مصممة لكى تكون جزءا مكملا للأغنية أو مرتبطة برقصة. أى أنها ليست هدفا فى حد ذاتها.

ثانيهما: أنها تستخدم نظام المقطوعات المتكررة. فالنغمات نفسها تتكرر مع المقطوعات الشعرية المختلفة أو حركات الرقص.

إن هذه السمات فى الحقيقة هى التى تحدد شكل التعبير الفنى الذى يميز الأغنية عامة عن غيرها من أشكال التعبير الشعبية.

العلاقة بين اللحن والكلمات

إنه من الصعب أن نعرف معنى الإيقاع واللحن عندما ينفصلان عن الكلمات أو لا يرتبطان بالرقص. فاللحن بالنسبة للمغنى أحد الطرق الرئيسية التى يؤثر بها فى مستمعيه، على الرغم من أن النص الشعرى هو الذى يحتل الجانب الأكبر من اهتمامه وعنايته. ومن الملاحظ أن كثيرا من المغنين لا يستطيعون أداء الألحان دون الكلمات، ولم يصادفنى أثناء عملى الميدانى مغنيا واحدا قبل ذلك، أو كان قادرا عليه.

على أية حال، إن النص واللحن يعتمد كل منهما على الآخر بشكل أو بآخر ولا يمكن الفصل بينهما وإلا فقدت الأغنية وجودها، ولكن هناك حرية كبيرة للألحان والنصوص الشعرية فى الانتقال من أغنية إلى أخرى، وهو ما أكدناه مرارا.

ويقودنا هذا إلى أن نشير إلى أهمية أن تكون هناك دراسة موسيقية مستقلة تتناول الأغنية الشعبية من جانبها الموسيقى، حتى تتضح فكرة «العائلة اللحنية» التى يمكن أن تكون الأساس الذى تنبع منه التغيرات اللحنيةمن أغنية إلى أخرى.

وقد ناقش «صامويل بايارد» هذه الفكرة باستفاضة، ووصف العائلة اللحنية بأنها مجموعة من الألحان تربطها علاقة أساسية، ومن المفترض أن تشابهها إنما يرجع إلى انبثاقها من نغمة مفردة، يفترض أنها تشكلت فى أشكال متعددة فى أثناء انتقالها عبر الأفراد، والجماعات، ومن خلال عمليات التغيير والتقليد والتمثيل. كما يعتقد بايارد أننا إذا اختبرنا الألحان الشعبية بناء على هذه الأسس، فإن ذلك سوف يكشف لنا التشابهات الموجودة بينها، كما قد يؤدى إلى التوصل إلى أن لدينا عددا محدودا من العائلات اللحنية، على عكس ما قد تكشف عنه النظرة السريعة العابرة.

إن العلاقة بين النص الشعرى واللحن تكشف عن نفسها بأكثر من وسيلة، وفى أكثر من اتجاه ففى البكائيات مثلا، يتم الانتقال من الكلام إلى الغناء، فى كثير من الأحيان بشكل دقيق أو تدريجى لا يكاد يدرك. فالمغنية تبدأ «الندب» وكأنها تتكلم

بشكل عادى ، قائلة مثلا :

« نَقُّوا شَوَاشِي الْوَرْدْ » ثم تنتقل إلى تنغيم الجملة نفسها لتصل بها الجملة الثانية التى تقولها – أى دون تنغيم أو غناء – و « سابوا الجدور الخايبة فى الأرض » . وقد تعيد المقطوعة كاملة مرة أخرى غناء وهكذا .

ولعل هذا هو المكان المناسب لكى نذكر شيئا عن الأسلوب الذى يتبعه المغنى الشعبى ، والذى يتطور جنبا إلى جنب مع الزمن ، ومع الأغانى ذاتها ، بالإضافة إلى أنه جزء من تقاليده الموروثة .

إن النص الذى يغنيه المغنى مهم للغاية . ودور اللحن هو أن يجمل النص وأن يضيف إليه قدرا من التميز الذى يجعله عندما يغنى يبدو مختلفا وأكثر جمالاً منه عندما يتلى بشكل عادى .

والمغنى الشعبى الممتاز خبير فى أن يمزج اللحن بالنص الشعرى وأن يجعل مستمعيه لا يحسون على الإطلاق بأى نوع من الفجوات بين النص واللحن ، وأن يعطى كلا من الجانبين حقه من العناية والبعد عن الافتعال والتصنع ، أوكما قال أحد المغنين إن المغنى الممتاز يغنى كما يتكلم » ولا يعنى هذا إلا أن الغناء يبدو منه طبيعيا كالحديث العادى تماما ويجب ألا يخدعنا هذا فنتصور أن الغناء شىء بسيط اعتاد عليه المغنون ، ومن ثم فإنهم يؤدونه فى تلقائية ، ودونما دراسة أو تدرب . فالحقيقة غير ذلك ، حتى بين الهواة . إذ أن المغنى الممتاز يعرف قدراته جيدا . كما أن الجماعة تعرفها أيضا . وهو يتأمل نفسه فى كل مرة يغنى فيها لكى يعيد تقييم نفسه بقدر من الروية وإمعان النظر اللذين قد لا يتنبه إليهما الذين يستمعون إليه أو الدارس نفسه . ويأتى هذا فى الواقع من أن المغنى لم يتعلم ما يغنيه من الكتب ولم يأخذ اللحن من مصدر مدون أو مطبوع . ومن ثم فهو يبذل غاية جهده فى كل مرة لكى يلائم بين النص ، وبين اللحن الذى يصاحبه . كما أنه سيكون حساسا للغاية فى كل مرة للتغيرات التى يحدثها لكى يكيف نفسه ، وما يغنيه لمتطلبات الجماعة .

والمغنى عادة يحرص على نطق الكلمات نطقا صحيحا واضحاً . وهو إلى جانب

دلك يدرك تماما معناها وما تحمله من دلالات ، ومن المألوف أن نسمع من المستمعين الذين استبد بهم الإعجاب بالمغنى أوصافا من مثل « يَاسَلاَمْ دَا كَلامٌ زَىّ العَسَلْ » أو «كَلاَمْ زَى سَلاَسِلْ الذَّهَبْ » أو « كَلاَمْ مِتْكَلِّفْ . كُلُّه مَعَانِى « أو أَهُو دَه الْكَلاَمْ وَالاَّ بَلاَش » .

إن الأغنية الشعبية لا شك شكل متميز بين أشكال الأدب الشعبي . وهى تستخدم أساليب عدة للتأثير فى مستمعيها ، فالأغنية القصصية مثلا تستخدم مثلا السرد القصصي لكى تبرز الحدث الدرامى الذى تدور حوله القصة وتمزج بين الغنائية والسرد والحوار ، ولكن التركيز الأساسى كما رأينا سيكون على السرد القصصي . وهو لذلك يتميز بالترابط الذى يأتى من أن هناك قصة تتوالى أحداثها بشكل منطقى بمعنى أن لها بداية وذروة ونهاية ، وأن التكوين الدرامى أيضا له تأثيره الكبير فى شكله ومضمونه .

أما الأغنية العادية ، والموال غير القصصى ، فإنهما غنائيان فى المقام الأول ، وقد يستخدمان أسلوب الحوار بشكل بسيط كما سبق أن أوضحنا ، ذلك أن الكم الأكبر منها يدور أساسا حول موقف شعورى أو عاطفى ومن ثم فليس هناك الخيط الذى يربط الأغنية بشكل منطقى ، وقد أثر ذلك على بنيتها مما جعلها تتكون فى كثير من الأحيان من مقطوعات متناثرة تضم إلى بعضها ، وتمضى دون أى ترتيب ، ودون أن يؤثر ذلك على وظيفتها التى تؤديها أو يقلل من شأنها ، أو استمتاع الناس بها .

وإذا كانت الأغانى القصصية تعتمد على الحركة والتصوير الدرامى إلى حد ما ، فإن الأغنية تعتمد على مخاطبة الموقف الشعورى ، والحالة النفسية للمستمعين ، وقد يؤدى هذا بها ، كما ذكرنا إلى أن تصبح مكونة من سطور من هنا ومن هناك ، تتكيف لكى تتناسب مع اللحن الأساسى الذى تبدأ به الأغنية . وليس معنى ذلك أن كل الأغانى الشعبية تفتقد الترابط المنطقى الذى لابد أن يكون وراءه حدث درامى أو قصة ، إذ أن هناك كثيرا من الأغانى التى تتميز بالترابط أيضا ، ويأتى تعاقب المقطوعات مفسرا ومبررا ومحددا بالعلاقات السببية أو التداعيات الطبيعية كهذه الأغنية مثلا :

المغنى : حَبِّيتِكْ بِتْ يَاشَلَبِيَّة . . حَبِّيتِكْ يَا أَمّ الْخَلاَخِيلْ .
مِنْ يُومْ مَا هَوِيتْكْ ياصَبِيَّهْ . . وِحْيَاتِكْ مَا بَنَامْشِ اللِّيلْ
وِبَاغَنِّى يَالِيلْ . . آه يَالِيلْ . .
المرددون : حَبِّيتِكْ بِتْ يَا شَلَبِيَّهْ . . حَبِّيتِكْ يَا امْ الْخَلاخِيلْ
مِنْ يُوم مَا هَوِيتِكْ يَا صَبِيَّهْ . . وِحْيَاتِكْ مَا بَنَامْشِ اللِّيلْ . .
وِبَاغَنِّى يَالِيلْ . . آه يَالِيلْ . .
المغنى : مِنْ يُوم مَا هَوِيتِكْ يَا صَبِيَّهْ . . وِحْيَاتِكْ مَا بَنَامْشِ اللِّيلْ
أنا طِيرْ وِمْهَاجِرْ يَا صَبِيَّهْ . . طَايِرْ بِجْرَاحِي يَا صَبِيَّهْ . .
وَدَّعْت جِيرَانِى وِخِلاَّنِى . . وِالنِّسْمَهْ الْحلْوَهْ الْبَحَرِيَّهْ . .
وِالنِّسْمَهْ خَدِتْنِى عَلَى دِيَارْكُمْ . . عَلَشَانِ الْقِسْمَهْ بَقِيتْ جَارْكُمْ
مَابَنَامْشِ اللِّيلْ . . وِبَاغَنِّى يَالِيلْ . .
المغنى والمرددون : مَابَنَامْشِ اللِّيلْ . . وبَاغَنِّى يَالِيلْ . . آه يَالِيلْ . .
والمرددون : حَبِّيتِكْ بِتْ يَا شَلَبِيَّهْ . . حَبِّيتِكْ يَامّْ الْخَلاخِيلْ . .
مِنْ يُومْ مَا هَوِيتِكْ يَاصَبِيَّهْ . . وَحْيَاتِكْ مَا بَنَامْشِ اللِّيلْ
وِبَاغَنِّى يَالِيلْ . . آه يَالِيلْ . .
المغنى : عَلَشَانِكْ حَبِّيتْ السَّاقِيهْ . . عَلَشَانِكْ سُقْتِ الْمِحْرَاتْ
وَانَا مَا عْشَقْتِشْ غِير الْمِينا . . وَلاَ سُقْتِشْ إلاَّ اللَّنْشَاتْ
حَبِّيتكُمْ وِزَرَعْتِ الْغَلَّه . . . وَشَرَبْتِ مْعَاكُمْ م الْقُلَّهْ . .
مَابَنَامْشِ اللِّيلْ . . وِبَاغَنِّى يَالِيلْ . .
المغنى والمرددون : مَا بَنَامْشِ اللِّيلْ . . وِبَاغَنِى يَالِيلْ . . آه يَالِيلْ . .
المرددون : حَبِّيتِكْ بِتْ يَاشَلَبِيَّه . . حَبِيتِكْ يَا أَمّ الْخَلاخِيلْ
مِنْ يُومْ مَا هَوِيتِكْ يَاصَبِيَّهْ . . وِحْيَاتِكْ مَا بَنَامْشِ اللِّيلْ . .
وِبَاغَنِّى يَالِيلْ . . آه يَالِيلْ . .
المغنى : نَدْرِ عَلَيَّهْ إنْ عُدْت لدَارْنَا . . وَنوَّرْ مِنْ تَانِى فَنَارْنَا

أَنَا لاَكْسِيكِي حَرِيرْ فِى حرير . . أَصْلِ كَنَالْنَا دَا خِيرُه كِتِير
وَاجِيبْ لِكْ دَهَبِيّه يَازِينَهْ . . وَابْنِى لِكْ قَصْر عَلَى الْمِينَا .
مَا بَنَامْشِ اللِّيلْ . . وِبَاغَنِّى يَالِيلْ . . آه يَالِيلْ . .

المغنى والمرددون : مَابَنَامْشِ اللِّيلْ . . وِبَاغَنِّى يَالِيلْ . . آه يَالِيل . .

المرددون : حَبِّيتكْ بِتّ يَاشَلَبِيّه . . حَبِّيتِكْ يَا أُمّ الْخَلاَخِيلْ
مِن يومْ مَا هَوِيتِكْ يَا صَبِيِّه . . وِحْيَاتِكْ مَا بَنَامْشِ اللِّيلْ . .
وِبَاغَنِّى يَالِيلْ . . آه يَالِيلْ . . (١)

فالأغنية فى الحقيقة تحكى قصة أهل بورسعيد من الصيادين والبمبوطية الذين اضطروا إلى هجرة مدينتهم التى يحبونها عقب هزيمة ١٩٦٧ ، لكى يتفرقوا فى أنحاء مصر ، وكيف أحب المغنى الفتاة الفلاحة ، ومن أجلها عمل بالزراعة ، وقبل أن يعيش هذه الحياة بعيدا عن بلده التى يحبها ، وعمله الذى يعشقه ، والهواء الذى لم يكن يحلم بأنه لن يعيش بدونه ، هواء البحر . والأغنية على الرغم من تعبيرها عن هذا الحب الجديد ، إلا أنها تضعه فى قالب من الحزن العميق الذى يغلف الصور ، والمشاعر ، فكيف له أن يحب وهو المهزوم ، وماذا لديه ليقدمه إلى من يحبها ، إنه طائر مهاجر غريب حتى فى وطنه لا ينام الليل ، شوقا إلى مدينته وحياته التى ارتبط بها ، وخوفا ألا يستطيع أن يقوم بحق حبه الجديد . . ولذلك يعد عند عودته بأنه سيعوضها عما قصر فيه وأنه عندما ينتصر بعودته إلى مدينته فسوف يبنى لها قصرا يطل على الميناء كى تتنفس هواء البحر الذى يشتاق إليه ، ولكى ترى السفن رائحة غادية ، تجلب الخير

---

(١) حبيتك بت . . : أحببتك أيتها الفتاة الجميلة ، من يوم . . : منذ أن وقعت فى هواك ، مابنامش : لا أنام ، خدتنى : أخدتنى ، علشان القسمة : بسبب المقدر على ، ماعشقتش : لم اعشق ، ولاسقتش : لم أقد (تنطق القاف فى هذا النص همزة كلهجة القاهرة) .

والنص مسجل من بلدة المطرية على بحيرة المنزلة ، بعد حرب ١٩٦٧ ، وهجرة كثير من أهالى بورسعيد الى المناطق المجاورة .

دهبية : مركب يمكن أن تكون بيتا يعيش فيه الإنسان ، ويتنزه به أيضا .

والنماء ، فتعود « الفنار » مضيئة ، لتعنى انتصار الحياة ومن يحبون الحياة ، وتعنى انتصار الحب والخير ، وتعنى أيضا أنه يستطيع أن يحب ، فقد تحرر ، ومحا عار الهزيمة.

أما بالنسبة للموال عامة ، فإن ترابط أبياته يمكن أن يكون أكثر وضوحا وجلاء ، مما نلاحظه فى الأغنية نظرا لطبيعته الخاصة التى تجعل أداءه فرديا ، بحيث لا نجد فيه اللازمة التى تتردد بعد كل مقطوعة ، أو تعاقب أكثر من مؤد ، بالإضافة إلى عدم وجود الإطار الموسيقى الثابت الذى يصب فيه النص الشعرى ، مما تتميز به الأغنية.

إن الموال ، بسبب طبيعته النوعية التى تميزه سواء من ناحية الموضوعات التى يتناولها أو شكله مما يفرده عن غيره من أنواع الغناء الشعبى يتطلب درجة أعلى من الفنية ، والقدرة على الإبداع ، أكثر مما هو مطلوب بالنسبة للأغنية العادية ، ولعل هذا هو السبب فى احتفاء الناس بهذا اللون الفنى وإعلائهم من شأن أصحابه ، سواء كانوا مبدعين أو مجرد مؤدين. والمثال التالى يمكن أن يوضح ذلك :

عَوَضْنَا عَلَى اللهِ فِى شَجَانَا وِتَعَبْنَا
دَا لِّلى حَبِّنَاهْ لَافْ بِالْغِيرْ وِتَعَبْنَا
يَامَا جَرِينَا وَرَاهْ فِى كْرُومْ وِنَخِيلْ وِتَعَبْنَا
وِكْتِيرْ مِن النَّاسْ بِجُولُوا سِيبُهْ وارْتَاحْ
وَأَنَا أَجُولْ إزاىْ أَسِيبُهْ وِازَّاى أَرْتَاحْ
دَانَا نِمْت وِصَحِيتْ لَجِيتْ نَجْمِ الْحَبَايِبْ رَاحْ
مَارَاح شَجَانَا عَلَى الأَنْدَال وِتَعَبْنَا (١)

فالاستخدام الخاص للغة ، وخاصة المجانسة بين الكلمات ، والمضامين ، التى تعبر عنها المواويل تجعل لها مذاقا خاصا ، وقبولا متميزا لدى الناس.

---

(١) عوضنا على الله : اننا نوكل أمرنا إلى الله ليجزينا ، فى شجانا : عن شقائنا ، داللى : ان من ، حبيناه (بتشديد الياء) : أحببناه ، بجولوا : يقولون ، سيبه : اتركه ، ازاى : كيف ، انا نمت : لقد نمت . صحيت : استيقظت ، لجيت : وجدت ، ماراح شجانا : لقد ذهب ما بذلناه من جهد ، دون طائل . (انظر الجزء الخاص بالمواويل فى الملحق).

إن الأغانى الشعبية عامة ، لها قاموسها الخاص بها وتتميز لغتها عامة ببساطتها وأنها مباشرة ، ويندر أن تستخدم مجازات مركبة ، أو استعارات غامضة . وهى على الرغم من أنها تستخدم لغة الحياة اليومية إلا أنها تنزع إلى استخدامها بشكل خاص ، يجعلها تختلف عن لغة الحديث العادى ، كما أنها تتجه إلى استخدام الأوصاف التقليدية التى اصطلح عليها المجتمع ، مما يمكن أن نجد له أمثلة كثيرة ، أشرنا إلى نماذج منها فيما سبق واستخدام الأوصاف المتكررة بتكرار المواقف المتشابهة أمر شائع أيضًا ، مما يشكل فى النهاية «كليشيهات» أو صيغا اصطلاحية لا تتغير.

وتكاد مضامين الأغانى الشعبية المصرية أن تكون واحدة فى جوهرها ، فى أرجاء مصر كلها لا فرق بين الدلتا والصعيد ، أو الجماعات الشعبية فى المدينة ، وما يماثلها فى القرية أو على السواحل ، أو أطراف الصحراء ، ومن ثم فإن موضوعاتها ملكية مشتركة بين غالبية المصريين . ولما كانت مناسبات الغناء كثيرة ، متعددة ، فإننا سنجد أنماطا متميزة من الأغانى ، فهناك الأغانى التى تغنيها الأمهات لترقيص أطفالهن ، وأغانى الخطبة والزواج والأغانى المرتبطة بالعمل ، والأغانى التى تغنى فى المناسبات الدينية والأغانى المصاحبة للرقص ، وأغانى ألعاب الأطفال وغير ذلك . وعلى الرغم من أن الأنواع التى أشرنا إليها هى الأنواع الغالبة على الأغنية الشعبية المصرية من ناحية الشكل ، إلا أن هناك عدة أنواع أخرى ترتبط بمناسبة نمطية بعينها ، كالأغانى والمواويل التى تتعلق بحدث سياسى على المستوى الوطنى ، وهناك الأغانى والمواويل التى تعبر عن الشكوى والتبرم والضجر ، وقد ترتبط بمناسبة معينة كأداء العمل مثلا ، أو لا ترتبط على الإطلاق بموقف معين .

إن كل هذه الأغانى ، مبنية على أسس عامة واحدة ، ولكن لكل منها شكلها الخاص . ويحدد شكل الأغنية ، الإيقاع أو اللحن المصاحب لها ، كما يحدد أسلوبها اللغة التى تستخدمها ، والصور التى تعبر بها ، من أجل إحداث التأثير الشعرى الذى قد لا يعتمد على قوة الوصف التى تعطى صورا جميلة ، بقدر ما تعتمد على قدرتها على إيقاظ مشاعر قوية .

إننا مطالبون هنا ، أن نحاول تمييز الموضوعات التى تدور حولها هذه الأغانى ، ولعله من الصعب ترتيبها حسب أهميتها ، وإن كنا نستطيع أن نضع الأغانى التى تعبر عن الحب والزواج فى المرتبة الأولى من حيث الكم ، ومن حيث الانتشار ، باعتبار أن الحب يلعب دورا أساسيا فى حياة الإنسان ، وأن المجتمعات الشعبية تنظر إلى الزواج باعتباره الإطار الصحيح لتنظيم العلاقة بين الرجل والمرأة ، وأن الحب لابد أن يؤدى إلى الزواج ، ومن هنا فالتركيز الأساسى على الزواج بالدرجة الأولى . ولن نستطيع هنا بالطبع أن نقدم كل الأغانى التى تدور حول هذين الجانبين ومدى اتصال كل منهما بالآخر ، ولكننا سنحاول أن نقدم هنا نماذج أو عينات ممثلة لهذه الأغانى ، تصلح أن تكون مثالا له ، وأن تغطى جوانبها العديدة .

الحب والزواج فى الأغانى الشعبية المصرية

إن التعبير عن الحب هو الموضوع الذى يستحوذ على قدر كبير من الأغانى الشعبية المصرية التى تغنى فى مناسبات الاحتفال بالخطبة والزواج فى الأغلب الأعم، باعتبارها وثيقة الصلة بها، وأنها التعبير المادى عن وصول علاقة الحب إلى أوجها، والحقيقة أن هذه الملاحظة لا تنطبق على الأغنية الشعبية المصرية فحسب، ولكنها تنطبق أيضا على تراث الأغنية الشعبية فى العالم كله.

إن نسبة كبيرة من الأغانى الشعبية المصرية، مما يمكن تسميته بأغانى الغزل والحب حيث يصور الحب باعتباره علاقة جميلة، ويصور المحب إنسانا يعرف حقوق الحب وواجباته، وتكاد الأغانى الشعبية المصرية تخلو من صورة ذلك المحب الذى ينفطر قلبه حزنا، ولوعة، وتنهمر الدموع من عينيه ليل نهار، لا عمل له إلا التفكير فيمن يحب وانتظار مجيئه، أو رؤيته عن بعد. كما تخلو هذه الأغانى من صورة ذلك المحب الذى لا إرادة له ولا كرامة.. صورة ذلك المحب الذليل الذى يرضى الهوان، ويستعذب الألم، ويجد فى هذا وذاك سعادته وراحته. صحيح أن بعض المواويل والأغانى توجد بها صور الحب الذليل، والمحبين المعذبين الأشقياء بحبهم، ولكن تلك الصور ليست هى السائدة، وهى تنتهى عادة بأن يأخذ المحب عبرة، وأن يتعلم درسا، وأن يعرف سبب شقائه فى هذا الحب، وأنه كان ينبغى أن يتوقع ذلك، مادام لم يعط حبه من يستحق هذا الحب، ويستطيع أن يصونه، وأن يحميه وأن يعرف قدره، ويقوم بواجبه نحوه.

وتتحدث هذه الأغانى عادة عن الحب، والمحبين فى أسلوب بسيط وتشبيهات واضحة

المغنية يَامَّه حَمَامِى خَلَطْ.. ويَّا حَمَام الْوَادْ عَلِى

المرددات: يَامَّه حَمَامِي خَلَطْ.. وَيَّا حَمَامِ الْوَادْ عَلِى

المغنية : وِنزِلْتِ لُهْ بِمْخَدِّهْ . . وطلَعْتِ له بِمْخَدِّهْ . .
لَجيت حَمَامِي بِيِتْغَدِّه . . وَيَّا حَمَامِ الْوَادْ عَلِي . .
المرددات: يَامَّه حَمَامِي خَلَطْ . . وَيَّا حَمَامِ الْوَادْ عَلِي . .
المغنية : وِطَلَعْتِ له بِمْجَشَّهْ . . وِنزِلْتِ له بِمْجَشَّهْ
لَجيت حَمَامِي بِيِتْعَشّى . . وَيَّا حَمَامِ الْوَادْ عَلِي
المردودات: يَامَّه حَمَامِي خَلَطْ . . وَيَّاحَمَامِ الْوَادْ عَلِي . . . (١)

والحبيب – أو الحبيبة – هو « مقلة العين » و « يعيش فى داخل القلب » .

المغنية : هُوَّه حَبِيبِى هُوَّهْ . . حَبَّايْةِ الْعِينْ مِنْ جوِّهْ
المرددات: هُوَّه حَبِيبِى هُوَّه . . حَبَّايِةِ الْعِينْ مِنْ جوِّهْ
المغنية : كُلْ مَا جُول يَاوَادْ يَاوَادْ
لأَخْدَكْ وَأهَاجِرْ فِي الْبِلاَدْ
أَخَافْ أَحسن كَلاَمِى يِنْعَادْ . . وِانْتَ حَبِيبِى
المرددات: هُوَّهْ حَبِيبِى هُوَّهْ . . حَبَّايِةِ الْعِينْ مِنْ جَوَّهْ (٢)

كما تحفل هذه الأغانى بالحديث عما يجذب أنظار الفتيات إلى الشبان من مظاهر الفتوة والرجولة والثراء ، « فالخرزانة » (عود الخيزران) و « الخاتم » و « الصديرى » « والطربوش » وما إلى ذلك ، تستخدم كلها كوسائل – فى الأغانى – لكى تجد الفتاة سببا تستطيع به أن تقنع الآخرين باختيارها ، أو ستارا تتخفى وراءه مرسلة رسالة معينة إلى إنسان معين تود أن يعرف بحبها له :

---

(١) يامه (بتشديد الميم) : يا أمى ، ويا (بتشديد الياء) : مع ، لجيت : وجدت ، بيتغدّه . يتناول غداءه ، بمجشه (بتشديد الشين) : بمقشه ، بيتعشى : يتناول عشاء .

(٢) هو (بتشديد الواو) : إنه ، حباية العين (بتشديد الباء) : مقلة العين ، من جوه (بتشديد الواو) : من الداخل كل ماجول : كلما قلت ، ياواد : ياولد ، لاخدك : إننى سآخذك ، ينعاد : يعاد ، يتردد على الألسنة .

المغنية : عَلَى لِبْسَكْ الْخَاتِمْ . . يَاوِيلِى مِنَّكْ يَاجَدَعْ

المرددات: عَلَى لِبْسَكْ الْخَاتِمْ . . يَاوِيلِى مِنَّكْ يَا جَدَعْ

المغنية : عَلَى لِبْسَكْ الْخَاتِمْ . . وَلا فى الْبَلَدْ مَحْكَمَهْ . .

وَلاَ فى البَلَدْ حَاكِمْ . . يِحْكُمْ عَلَى دَا الجَدَعْ . .

وِيقَلَّعْ الْخَاتِمْ . . يَاوِيلِى مِنَّكْ يَاجَدَعْ . .

المرددات: عَلَى لِبْسَك الْخَاتِم . . وَيَاوِيلِى مِنَّكْ يَاجَدَعْ

المغنية : عَلَى لِبْسَك الطَّرْبُوش . . وَلاَ فى الْبَلَدْ مَحْكَمَهْ . .

وَلا فى الْبَلَدْ شَاوِيشْ . . يِحْكُمْ عَلَى دَا الْجَدَعْ . .

المرددات: عَلَى لِبْسَكْ الخاتم . . يَاوِيلِى مِنَّكْ يَاجَدَعْ(١)

وتتميز علاقة الحب التى تعبر عنها هذه الأغانى بالإيجابية التى تجعل المحب يسعى إلى حبيبه ، محافظا عليه ، لا ينتظره مستعطفا أو خائر العزم ، باكيا ، نادبا حبه ، نائحا على نفسه ، تقول الفتاة فى جزء من أغنية :

المغنية : يَالَّابِسِينُ الْحَبَرْ لِمُّوا هَدَادِيبُه

المرددات: آه . .

المغنية : وِإذَا حَبِيبِى غَابْ عَنِّى لأَبُدْ أَجِيبُهْ

المرددات :آه . . . (٢)

كما تعرف الفتاة قدرها ، وتعتز دائما بنفسها وجمالها ، وأصلها ، على أساس أن كل هذه الأمور لا تنفصل عن بعضها البعض ، فالجمال مرتبط بالخلق القويم ، وهما مرتبطان بالأصل الطيب ، وتعبر الأغانى عن ذلك ، كما يبدو من النماذج التالية .

١ - المغنية :دَاحْنَا الْجَمَالاَتْ يَاوَلَهْ . . وِكَلاَمْنَا مَاشِى . .

المرددات :دَاحْنَا الجَمَالاَتْ يَاوَلَهْ . . وِكَلاَمْنَا مَاشِى . .

المغنية : وِازَّاى يِيجِى الْمَحْبُوبْ وِنْجَبَّلْ عَاصِى . .

---

(١) دا الجدع : هذا الشاب ، ويجلّعه (بتشديد اللام وفتحها) : يجعله يخلع .

(٢) الحبر : نوع من الملابس الفضفاضة كالعباءة تلبسها النساء ، هداديبه : اطرافه ، أجيبه : احضره .

المرددات: دَاحْنَا الْجمَالاَتْ يَاوَلَهْ . . وِكَلامْنَا مَاشِى[1]

....

٢–المغنية: وِاسْأَلْ يَاوَلَهْ أُمَّكْ عَلَيَّه . .

المرددات: واسْأَلْ يَاوَلَهْ أُمَّكْ عَلَيَّه . .

المغنية : دَاكُلّ النَّاسْ يَاشَاطِر حَبُّونِى . .

المغنية : واسْأَلْ يَاوَلَهْ أُمَّكْ عَلَيَّهْ . .

المغنية : لَمَّا شِلْت الطَّرْحهْ مِنْ عَلَى عيُونِى . .

المرددات: واسْأَلْ يَاوَلَهْ أُمَّكْ عَلَيَّه[2]

....

٣–المغنية: عِيبْ يَاوَلَهْ وِارْمِى السِّجَارهْ . .

المرددات: عِيبْ يَاوَلَهْ وِارْمِى السِّجَارَهْ . .

المغنية : عِيبْ يَاوَلَهْ وِبَلاَشْ إِمَارَهْ . .

المرددات: عِيبْ يَاوَلَهْ ، وِارْمِى السِّجَارَهْ .

المغنية : عِيبْ يَاوَلَهْ دَانَا فِيكْ خسَارَهْ . .

المرددات: عِيبْ يَاوَلَهْ ، وِارْمِى السِّجَارَهْ .[3]

٤–المغنية: يَارُمَّانِى . . يَارُمَّانِى . . إِلْهَوَى بَهْدِلِ الْغَالِى . .

المرددات: يَارُمَّانِى . . يَارُمَّانِى . . إِلْهَوَى بَهْدِلِ الْغَالِى . .

المغنية : شُوفْ اللِّى أَبُوه مَارَبَّاهَاشْ . .

جَايْبَهْ الْحَرْدَهْ فِى وِسْطِ الرَّاسْ . .

بْزِيَادَهْ عليها كَلام النَّاسْ . .

---

(١) داحنا : هانحن ، انا ، ياوله : ياولد . وازاى (بتشديد الزاى) : وكيف يىجى : يأتى ، نجيل : نقبل .

(٢) عليه (بتشديد الياء) : عنى ، دانا . انى ، داكل الناس : ان كل الناس ، حبونى : أحبونى ، شلت : رفعت .

(٣) بلاش امارة : تعبير يستخدم عادة بمعنى لا تغتر فتتصور أنك يمكن أن تصدر أوامر لابد من إطاعتها ، وتنفيذها .

المرددات: يَارُمَّانِي . . يَارُمَّانِي . . الْهَوَى بَهْدِلِ الْغَالِي . .
المغنية : دَاحْنَا عِيلَةْ مِنْ عِيلَةْ . .
وَلا نِطْحَنْش أَبَدًا كِيلَةْ . .
نِطْحَنْ أَرْدَبّ عَجِين لِيلَهْ . .
المرددات: يارُمَّانِي . . يَارَمَّانِي . . إلْهَوَى بَهْدِلِ الْغَالِي(١)

ومن الملاحظ أن الحب المرتبط بالجنس لا وجود له تقريبا فى أغانينا الشعبية ، ويندر أن نجد أغنية أصيلة تعبر عن الرغبة الجنسية ، أو تشير إليها صراحة ، كهدف فى حد ذاته ، ولكن يأتى التعبير عن الجنس مغلفا مشارا إليه بشكل رمزى فى إطار العلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة عند الزواج .

ولا تشذ المواويل فى تعبيرها عن الغزل والحب ، عن هذه الأغانى وإن كانت تتميز عنها بقدر أكبر من الفنية والتشبيهات الأكثر تعقيدا نتيجة لطبيعة المواويل الخاصة وقوالبها التعبيرية التى تميزها . يقول الموال : .

فى لِيحِةِ الْفَجرِ قَابِلْنِى الْجَمِيل بِيِمْلَى
لابِسْ قَمِيصْ قَصَبْ ومْكَلِّفُهْ جُمْلَهْ
أَنَا قُلْتَ يا امْبَابِى يَاسَاكِنْ الرَّمْلَهْ
هُوَّهْ الْقَمَرْ فى السَّمَا وِاشْ نَزِّلُهْ يِمْلَى(٢)

وفى موال آخر يقول :

دَخَلْت بستان بَاتْفَرَجْ عَلَى إِللِّى فِيهْ
وَمَدِّيتْ إِيدِى آخُدْ وَرْدَهْ مِنِ إِللِّى فِيهْ

---

(١) بهدل : أهان ، شوف : انظر ، مارباهاش (بتشديد الباء) : لم يعتن بتربيتها . جايبه الحرده : وضعت المنديل الذى تغطى به شعرها فى منتصف رأسها ، بزيادة عليها : يكفيها ، عيلة من عيله : عائلة أصيلة ، ولانطحنش : لانطحن .

(٢) ليحة : بداية ظهور ، بيملى : يملأ الجرة من الترعة ، هُوَّه القمر (بتشديد الواو) : هل القمر؟ السما : السماء ، واش نزله (بتشديد الزاى) : ما الذى أنزله .

نَطَرتْ بِمِينِى وَقَالِتْ دَا الْحَلالْ أَحْسَنْ
وِالْكَرَمْ كَرْمَكْ لَمَّا يِسْتوِى نَقِّيهْ[1]

ويطول بنا الحديث ، إذا تتبعنا كل الأغانى التى ترتبط بالحب والغزل والزواج ، ولكننا وقفنا عند أهم المضامين التى تميز هذه الأغانى وهناك بالطبع تفاصيل كثيرة ، خاصة بالعلاقة بين المحبين ، والرسائل التى يتبادلونها ، بشكل مباشر ، أو غير مباشر ، عن طريق « الحمام » ، أو « الأعين » ، كما أن هناك « العزول » الذى يتربص بالمحبين لكى يفسد عليهم حبهم ، و « الحاسدين » ، وغيرهم ، مما يمكن أن نجد له أمثلة كثيرة فى ملحق النصوص فى نهاية هذه الدراسة .

وفى إحدى أغنيات العمل ، لعمال البناء يقولون :

قائد المجموعة : لِلْبَنَاتِ الْبِكْرْ أَسْعَى وَاَسَافِرْ
المجموعة : لِلْبِنَاتِ الْبُكَّرْ
القائد : وِالصِّدْرِ مَرْمَرْ
المجموعة : والشَّفَايِفْ سُكَّرْ
القائد : أَسْعَى وَأَسَافِرْ
المجموعة : لِلْبَنَاتِ الْبُكَّرْ
القائد : يَاسِيدِى أَسَافِرْ
المجموعة : لِلْبَنَاتِ الْبُكَّرْ[2]

ويعبر الصيادون عن شوقهم لحبيباتهم أثناء العمل فتقول إحدى الأغنيات :

قائد الصيادين : طُلِّى مِنْ فُوجْ يَالِيلِهْ
الصيادون : طُلِّى مِنْ فُوجْ يَالِيلِهْ
القائد : طُلِّى مِنْ فُوجْ بَسِّ اللِّيلِهْ

---

(١) باتفرج : أتفرج ، على اللى فيه : على ما فيه ، مديت : مددت ، نطرت : أبعدت ، نقيه (بتشديد القاف : اختر منه كما تشاء ، أو انتق منه .

(٢) البكر (بضم الباء وتشديد الكاف) : البنات الأبكار .

الصيادون : طُلِّى مِنْ فُوجْ يَالِيلِهْ
القائد : وَحْدِى ولا حدْ لِيهَ
الصيادون : طَلِّى منْ فُوجْ يَالِيلهْ
القائد : لُولاَ الْمكْتُوب وِالْمِجَدَّرْ
الصيادون : طُلِّى مِنْ فُوجْ يَالِيلِهْ
القائد : مَا كُنْت عَنْ حَبِيبِى أَتْأَخَّرْ
الصيادون : طُلِّى مِنْ فُوجْ يَالِيلِهْ
القائد : استَنِّينِى أَنَا مُشْ هَا أَتْأَخَّرْ
الصيادون : طُلِّى مِنْ فُوجْ يَالِيلِهْ[1]

---

(١) من فوج : من أعلى ، يا ليله : يا ليلى ، واهو للمجدر عليه (بتشديد الدال) : من أجل ماقدر لى ، المجدر : المقدر ، استنينى انا مش : انتظرينى ، فلن أتأخر عن العودة .

الموت فى الأغنية الشعبية

لا يكاد – فى الحقيقة – أن ينافس أغانى الحب والغزل فى كثرتها ، واهتمام الناس بها ، – نوع آخر من الأغانى الشعبية – إلا الأغانى المرتبطة بالوفاة ، مما يصطلح المجتمع الشعبي فى مصر على تسميته بالندب ، أو العديد ، أو ما نسميه بالبكائيات .

وتتناول البكائيات كل ما يحيط بالموت من مظاهر ، مصورة ، تأثير الموت على الآخرين وآلام الموت والاحتضار ، وما يترتب على الموت من فراق للأحباب ، وخراب للديار ، فى أسلوب مباشر ، يفيض بالعاطفة والتفجع ، تقول إحدى البكائيات :

كَبْكِبْ عَلَيَّهْ يَازَمَانْ وهَاتْ . .
عِيبِينْ عَلَيَّهْ اِنْ جُلْتِ لَكْ يِكْفَاكْ . . [1]

وتقول أخرى :

دَارُوا طَوَاجِيكُمْ يَارَفَجَاتِ الْجَدَعْ
دَارُوا طَوَاجِيكُمْ . .
وِخَافُوا مِنَ اللهْ وِمِنْ أَبُوهْ يَرَائِيكُمْ . . [2]

وتقول بكائية ثالثة :

يَاخُويَا ضَرَبُوا عَلِيكْ كُفُوفْ
أَصْحَابَكْ النِّهَارْدَهْ . . ضَرَبُوا عَلِيكْ كُفُوفْ . .
ضَرَبُوا عَلِيْك كُفُوفْ . . وِجَالُوا دَا كَانْ أَمِيرْ . . وِصَاحِبْ مَعْرُوفْ [3]

---

(١) كبكب عليه (بتشديد الباء) : أكثر من مصائبك ، وزد منها ، عيبين : عيب كبير ، جلت (بضم الجيم) : قلت ، يكفاك : يكفيك هذا .

(٢) طواجيكم : طواقيكم (جمع طاقية) ، يرائيكم : يراكم .

(٣) النهارده : اليوم ، ضربوا عليك كفوف : لطموا خدودهم .

وتصور البكائيات أيضا اليتم ، وحال اليتامى فى صورة تستثير الشفقة ، والحزن ، فهم ليس لهم من بعد الأب أو الأم من يرعاهم ، أو يهتم بهم . .

حَطُّوا الْيَتَامَى كُلَّهُمْ فِى بِيتْ . . حَطُّوا الْيَتَامَى كُلُّهُمْ فِى بيتْ . .
وِطُلُّوا عَلِيهُمْ مِنْ شِجُوجْ الْحِيطْ . . [1] .
يَابُو الْعِيالْ فَايِتِ الْعِيَالْ عَلَى مِينْ . .
دَانَا بَابْكِى عَلِيكْ بِدَمْع سَخِينْ . . يَا بُو الْعِيالْ . .
دَانْتَ سَايِبْهُمْ صُغَارْ . . حَايْعِيشُوا بَعْدَكْ مِحتَارِينْ [2]

كما تصور البكائيات ما ينتج عن الموت من آثار على سلوك أفراد الأسرة ، وخاصة الزوجة فتقول البكائية :

حِلِّى شَعْرِكْ يَاخْتِى وِاعْمِلِيهْ عِمَّهْ . حِلِّى شَعْرِكْ وِاعْمِلِيهْ عِمَّهْ
رَبِّى الْيَتَامَى . . وِاسْتَحْمِلِى الْكِلْمَهْ . .
حِلِّى شَعْرِكْ يَاخْتِى وامْسِكِيهْ بِيدِكْ . . حِلِّى شَعْرِكْ وِامْسِكِيهْ بِيدِكْ
وِصَالْحِى خَصْمِكْ يَاخْتِى وِاعْمِلِيهْ سِيدِكْ . . [3]

فالبكائية تطلب من الزوجة أن تنسى أنوثتها ، وأن تصبح رجلا ، تتحمل من أجل اليتامى ، كما تطلب منها أن تحنى رأسها لمن كان خصما لها ، فقد أفقدها الموت سندها ، وحماها .

ويمكن أن نلاحظ فى هذه البكائيات مدى خصوبة الصورة وبساطتها الشديدة التى تنبع من صدق التعبير ، وعمق الإحساس بمأساة الموت . أن تحقيق هذه البساطة — فى حقيقة الأمر — ليس سهلا ، كما قد يظن لأول وهلة ، فالصور التى توردها البكائيات فى غاية التعقيد الفنى ، فالنظر إلى اليتامى من « شقوق الحيطان » صورة يصعب

---

(١) حطوا (بتشديد الطاء) ضعوا ، شجوج الحيط . شقوق الحائط .

(٢) على مين : لمن ، سايبهم : تركتهم ، هايعيشوا : سيعيشون .

(٣) اعمليه عمه (بتشديد الميم) : اجعليه كالعمة ، استحملى الكلمة : تحملى ما لا تحبين سماعه . يا ختى : يا أختى .

وصفها ، أو شرحها على الرغم من بساطتها ، فهى قد تعنى أنهم أصبحوا مصدر شؤم يخشى الآخرون من الأهل وغيرهم رؤيتهم ، فقد جمعوهم كلهم فى بيت واحد معا ، وكأنهم مصابون بمرض معد ، لابد من عزلهم ، حتى لا تنتقل العدوى منهم إلى غيرهم ، وهى قد تعنى أن حال اليتامى كلهم متشابه ، فهم لا يجدون من يعطف عليهم ، أو يراهم ، كما كان عليه حالهم فى وجود أبيهم .

وتحفل البكائيات بكثير من الصور التى تصور فقد الأب ، والأم ، والأخ والأخت ، والشاب ، والطفل ، ومن مات بسبب المرض ، أو الغرق أو مات قتيلا ؛ كما تصور القبر وموكب الجناز ، والميت نفسه ، ومذاق لحظة الموت وتشيع بالطبع فى هذه البكائيات الكلمات والتعبيرات التى تدل على الحزن والبكاء والتفجع ، أو توحى بها ، باعتبارها جزءا لا يتجزأ من طبيعة البكائية ذاتها ، والمناسبة التى تتردد فيها .

ولا يقتصر الحديث عن الموت وآثاره على البكائيات فحسب ، بل إننا يمكن أن نجد ذلك فى المواويل ، وفى أغانى العمل ، والأغانى الدينية ، أيضا . ولكن الفرق الرئيسى بين ذكر الموت ، وما يرتبط به فى البكائيات وبينه فى الأغانى الأخرى ، إنما يكمن فى أن الغرض من ذكره ليس التفجع أو إظهار الحزن مما نراه فى البكائيات ، ولكنه قد يكون أحيانا للموعظة والاعتبار ، وقد يكون التهوين من أمر الحياة ، ومن ثم تحمل أعبائها ومشاكلها وضروراتها ، مما يخفف عن الإنسان بعضا مما قد يثقل كاهله ، ويجعله أكثر قدرة على مواجهتها . وفى أغنية من أغانى العمل ، يتغنى الصيادون بهذا النص :

قائد الصيادين : هَا الله . . هَا الله . .
الصيادون : سَالَمَهْ لله . .
القائد : الصَّبْر وَحْدُه . .
الصيادون : سَالَمَهْ لله . .
القائد : هُوَّهْ اِللِّى بِنْفَعْ .
الصيادون : سَالَمَهْ لله . .

القائد : وِارْخِى عَلَى . .

الصيادون : سَالْمَهْ لله . .

القائد : الْمُوت سَتَايِرْ . .

الصيادون : سَالْمَهْ للهْ . .

القائد : والْمُوتِ مَا . .

الصيادون : سَالْمَه للهْ . .

القائد : يِنْفَرَحْ فِيهْ . .

الصيادون : سَالْمَهْ للهْ . .

القائد : دَا كَاسْ عَلَى . .

الصيادون : سَالْمَهْ للهْ . .

القائد : عَ النَّاسْ وِدَايِرْ . .

الصيادون : سَالْمَهْ للهْ . . (١)

فالموت كأس ، وكل إنسان لابد أن يشرب منه ، ومن ثم يجب على الإنسان أن يعمل لآخرته حيث لا ينفع مال ولا بنون ، كما تعبر عن ذلك هذه الأغنية التى سجلت فى الاحتفال بمولد أحد الأولياء :

اِسْمَعْ يَاغَفْلاَنْ . . وِفَتَّحْ وِدَانَكْ . .
اِصْبُرْ عَلَى حَالَكْ . . لَتْشَمِّتْ عُزَّالَكْ . .
وِيشْمَتُّوا اللاَّيْمِينْ . .
اِسْمَعْ يَاغَفْلانْ . . سِيبَكْ مِنِ الدُّنْيَا . .
الدُّنْيَا دِى فَانْيَهْ . . بِتِفْنَى فِى ثَانْيَهْ . .
والْمُوت اَخْرِتْهَا . .
يَاغَفْلاَنْ وَحِّدْ رَبَّكْ . . واِعْمِل عَمَلْ طَيِّبْ . .

---

(١) سالمه لله : سلمها (بتشديد اللام) لله ، ولكنها تنطق بهذا الشكل نتيجة حركة العمل التى تستلزم مد السين ليناسب ايقاع العمل المتكرر. هوه اللى : هو الذى ، ينفرح فيه : يفرح الانسان لحدوثه .

يِشْفَعْ لَكْ فِى قَبْرَكْ . . وِعُمْرُهْ مَا يخَيِّبْ . .
دَا الْقَبْرْ فِيهِ مَلَكِينْ . . تِرُوحْ مِنْهُمْ عَلَى فِينْ . .
يُومْهَا حَتِبْكِي بِدَمْعِ الْعِينْ . . وَلاَ يِنْفَعَكْ مَالَكْ . .
وَلا أَهْلَكْ وَلاَ أَحْبَابَكْ . . دَا الأَمْرْ لِلْمَالِكْ . .
يَا غَفْلاَنْ وَحِّدْ رَبَّكْ . . وِبِالتُّقَى عَمَّرْ قَلْبَكْ
بِفْضَلْ رَبَّكْ جَنْبَكْ . . وِيُومْ مَا يِجِى يحَاسْبَكْ . .
تِعْرَفْ نَتِيجَةْ عَمَلَكْ . . وِتْخُشّ الْجَنَّهْ فَرْحَانْ(١)

---

(١) فتح (بتشديد التاء) ودانك : افتح أذنيك ، اصنع ، لتشمت : حتى لا يشمت فيك ، عزالك (بضم العين وتشديد الزاى) : من يكرهونك ، اللايمين : اللائمون ، سيبك من الدنيا : لا تهتم بالدنيا ، مايَخَيِّبْ (بتشديد الياء) : لا يخيب ، تروح منهم على فين : لا تستطيع الهرب منهما ، حتبكى : ستبكى ، ويوم مايبجى يحاسبك : يوم أن تقف أمامه للحساب ، تخش : تدخل .

موضوعات أخرى

أن المقام يضيق – فى الحقيقة – بنا عن ذكر كل الموضوعات التى تتناولها الأغانى الشعبية فهى متنوعة تنوع الحياة ذاتها ، متعددة تعدد المناسبات التى تؤدى فيها ، ولقد آثرنا أن نختار موضوعين متقابلين هما الحب ، والموت ، كى نحاول من خلالها تبين بعض المضامين الرئيسية التى تحتفى بها أغانينا الشعبية ، باعتبار أن الحب مرتبط بالحياة ، كما أن الموت هو النهاية الطبيعية لكل شىء ، ولكن ذلك لا يعنى أن الموضوعات الأخرى أقل أهمية ، ولكن لعلنا أشرنا إلى بعضها فى ثنايا هذه الدراسة مما نخشى أن نكرره مرة أخرى . ومن ثم أثرنا أن نحاول اكتشاف بعض المضامين الأخرى فى الأغانى – فعلى سبيل المثال – هناك ظاهرة واضحة فى أغانينا الشعبية عامة ، وهى أنه لا تكاد توجد لدينا أغان تمجد أعمال الزراعة والحرث والحصاد ، وما يرتبط بوجه عام بالزراعة على أساس أن النشاط الاقتصادى الغالب فى مصر كان ومايزال هو الزراعة وفلاحة الأرض . ولعله من الطبيعى ألا نجد كثيرا من مثل هذه الأغانى ، ذلك أن الفلاح يجد نوعا من الاستجمام والسعادة فى أغانى الحب ، بدلا من تلك التى تذكره بعمله – ولا يوجد فيما أعرف ، أو ما جمعت من أغانى ، أية أغان ترتبط بالحياة الزراعية ، إلا بعض أغانى جمع القطن ، ربما لما للقطن من أهمية اقتصادية لدى الفلاحين ، ولما يستثيره من فرحة غامرة ، إذا كان المحصول وفيرا ، إذ يعنى هذا أن تتحقق كل الأمانى والأحلام .

وهذه إحدى الأغانى القليلة التى يمكن أن نلمس فيها بشكل مباشر تأثير العمل الزراعى أو فلاحة الأرض :

قائد العمل : اللُّوزَهْ فِينْ بقية الفلاحين : أَهِيَّهْ

والتَّانْيَهْ فِينْ بقية الفلاحين : أَهِيَّهْ

ويظل يعد حتى العاشرة بنفس الطريقة :

قائد العمل	جُطْنَكْ فِينْ	بقية الفلاحين	: أَهُوَّهْ
	حُطُّهْ فِي عِبَّكْ		: حَطِّيتُهْ
	واحْمِدْ رَبَّكْ		: حَمَدْتُهْ
	يَاهَنِى		: يَاهَنِى
	وانْ حَصَّلْتُهْ		: يَاهَنِى
	: لاَجْرُضْ زُورُهْ		: يَاهَنِى
	جَرْضِ الْبَلَحَهْ		: يَاهَنِى (١)
	.... إلخ		

ويحدث أن يرتبط الموت بالحب ، ويصبح الموت هو المكافأة التى يحصل عليها المحب ، نتيجة ظروف معينة تحيط بعلاقة الحب التى تنشأ بين الفتاة والفتى كما رأينا فى « موال حسن ونعيمة » ويصبح هذا الحب موضع إدانة ، ومن ثم يكون الموت نتيجة طبيعية وحلا للتناقض الموجود فى الموال الذى سبق أن أشرنا إليه يفرق بين المحبين بالموت ، بسبب الاعتراض على هذا الحب من قبل والد الفتاة وأمها وأسرتها . وعادة يكون الأساس الذى يعتمدون عليه فى اعتراضهم هو عدم التكافؤ فى المركز الاجتماعى ،وفى معظم الحالات التى من هذا القبيل يدبر المعترضون طريقة أو مؤامرة لإبعاد الحبيبين عن بعضهما ، وأسهل الطرق إلى تحقيق ذلك ، هو أن يفرقا بينهما جسديا بأن يموت أحدهما ، أو الاثنان معا . وفى الموال ،يؤدى رفض الأب إلى فرار الفتاة مع حبيبها ، ثم يتم استعادتها مرة أخرى ، ويستدرج الفتى لقتله عقابا له على الجريمة التى ارتكبها ، أو التى سمح بارتكابها ، وهى قبوله أن تذهب إليه الفتاة لتقيم معه فى داره دون معرفة أسرتها ، أو رضاها .

كما أن « شفيقة » تقتل أيضا فى نهاية الموال الخاص بها وبمتولى والموت هنا ، كما فى الموال السابق نتيجة لانتهاك القواعد العامة التى استقر عليها المجتمع ، وهى فى هذه

---

(١) أهيه ، أهوه (بتشديد الياء والواو) : ها هى ، ها هو ، جطنك فين : أين قطنك ، حطه : ضعه ، لأجرض : سأقرض .

الحالة أن تصبح الفتاة الشريفة عاهرة ، على الرغم من أن الموال لا يقوم سببا واحدا لوصولها إلى هذه الحالة .

ويعتمد مضمون كلا الموالين أو الأغنيتين القصصيتين على وجود حركة درامية بسيطة ، تستند إلى التعارض والتناقض المبدئى ، دون تفاصيل كثيرة أو تعقيدات درامية ، إذ تبدأ الحركة بسبب انتهاك العرف ، أو القانون الاجتماعى الذى تحترمه الجماعة ، وتنتهى القصة بفرض عقاب مناسب ، وفى مثل هذه القصص يشكل وصف الجرائم أو الانتهاكات جوهر القصة ، ويأتى العقاب أمرا مكملا ضروريا ، لاستحداث التوازن بين المسموح به وغير المسموح به ، حتى لا يختل البناء ، وتنهار القيم التى يريد المجتمعَ أن ينشئ أفراده عليها .

وليس من الشائع أيضا أن تستمد الأغانى الشعبية مضامينها ، أو موضوعاتها من التاريخ أو الأحداث السياسية ، والأغانى التى وجدتها ذات علاقة بأحداث سياسية أو تاريخية قليلة للغاية ، منها هذا الموال الشهير الذى نتج عن المذبحة التى قام بها الإنجليز فى « دنشواى » مما هو معروف فى تاريخنا الحديث :

مِنْ بَعْدِ حُكْمِ الْمحَافِظْ والشَّاوِيشْ والْبَاشْ
غَلايِينْ وَسَجْهَا الْخدِيوى مَخْرَبَهْ لِلْبَاشْ
وآدِى الإنجليزْ اتْسَلْطَنتْ بَعْدِ مَاكَانُوا أَبْوَاشْ
نِزِلُوا عَلَى الْجِيشْ لاَخَلُّوا نَفَرْ وَلا أَخُوهْ
اللِّى انْجَتَلْ مَاتْ وآدِى اللِّى فى سِجْنُهُمْ جَلَدُوهْ
واللِّى خَدُوهْ غَدْرِ وفِى سِجْنُهُمْ ورِمُوهْ
يُومْ شَنْجِ زَهْرَانْ كَانِتْ صَعْبِ وَجْفَاتُهْ
أُمُّهْ تِعَيَّطْ مِنْ فُوجْ السُّطُوحْ واخوَاتُه
أُمُّهْ تِعَيَّطْ وتْجُولْ يَاخَسَارَه وَلِيفَاتُهْ
دَا كَانْ لُهْ أَبْ شَجِيعْ يُومِ الشَّنْجِ لَمْ فَاتُهْ
جَالُوا الْمَسَاكِينْ جدِّتْ لِنَا نَصْرَهْ

مِنْ بَعْدِ نَصْرِ الدِّيَانَهْ بِجِينَا مُصْطَفَى كَامِلْ
وِجَالُوا جُومْ يَاسَبْعِ وِاتْكَلِّمْ كَلاَمْ كَامِلْ
جَام السَّبْعِ بِاللِّيلْ مِنْ مَنَامُهْ وَلا اسْتَنَّاشْ
عَلَى كُبَراتْ الانجِلِيزْ عَزَمْهُمْ وَلاَ خَلاَّشْ
وِجَالْ لُهُمْ يَا انْجِلِيزْ عَلَشَان مَا انْتُمْ الْبَرّ فى اِيدِيكُمْ
دَا احْنَا الْجَانُونْ وِالْحَجْ فى اِيدِينَا
جَالُوا لُه يَالاّ بِالْعَجلْ يَا مُصْطَفَى فِدْنَا
جَالْ لَهُمْ طَالِبْ رَفْدُ كُرومَرْ جَوَامْ خَتَمُوا لُهْ
وِطَالِبْ مُكَافَاةْ لأَهْلِ الدَّمْ صَرَفُوا لُهْ
وِطَالِبْ خَمَسْتَاشَرْ مِنْ الْمَسَاجِينْ وَافْجُوا لُهْ
وِفَاتْ عَلَى مَصْر مَزَازِكْهَا ضَرَبُوا لُهْ
رَجَعْ ، زَجُوهْ سِمّ يَاخسَارَهْ مُصْطَفَى كَامِل (١)

فالموال يعبر عن احتجاج اجتماعى من جانب الناس على ما حدث كما يعلى من شجاعة زهران وقوة تحمل أبيه ، ويرفع من شأن مصطفى كامل بما استحقه من تقدير لوطنيته ودفاعه عن قضية مصر فى مواجهة الاحتلال والظلم ، فحيث يوجد ظلم أو كبت ، يجد الناس خلاصا لهم فى الفولكلور سواء عن طريق النكتة أو الأغنية أو غيرهما ، من الأنواع الفولكلورية . والظاهرة الملفتة للنظر أن هذا النوع من الاحتجاج لا يمكن منعه ، أو محاسبة أحد عليه لأنه لا يمكن أن ينسب إلى فرد بعينه ،

---

(١) الباش : الباشا ، غلايين : مراكب ، سفن ، وَسَجْها : ملأها عن آخرها ، محربة للباش : لمحاربة الباشا ، أبواش : أوباش ، لا أصل لهم ، لاخلو (بتشديد اللام) : لم يتركوا ، اللى انجتل : من قتل . شنج : شنق ، وجفاته : وقفته ، تعيط (بتشديد الياء) : تبكى ، فوج : فوق ، شجيع : شجاع ، جالوا : قالوا ، جوم : قم ، ولا استناش : ولم يتوانى ، ولا خلاش (بتشديد اللام) ولم يترك أحدا ، علشان : لسبب ، أو من أجل ، الجانون : القانون ، جوام : بسرعة ، وافجوا له : وافقوا على ما طلبه ، مزازكها : موسيقاها ، زجوه : سقوه .

إذ أنه يعبر عن سخط جمعى ، ومن ثمّ لا يمكن أن يلام فرد عليه . إذ أنه ينقل ما يقوله غيره فحسب .

كما أننى عثرت على بعض النصوص التى أعتقد أنها نادرة ، ولم يعد كثير من الناس يعرفونها كهذه الأغنية التى سجلتها من سيدة عجوز :

اللِّى يِحِبْ انْسَانْ يِجُول لُهْ يَارَوايِحْ سَعْد
مِنْ كَرَهَ انْسَانُ يِجُول لهْ يَاشَبِيهْ عَدْلِى
اِنْ تَاجِرْت فِى صَدَفْ تِكْسَبْ مَدَامْ مَعَاكْ سَعْد
وِانْ تَاجِرْتْ فِى جَوَاهِرْ تِخْسَرْ بِسَبَبْ عَدْلِى
سَعْد يِجُولْ لِعدْلِى إيهْ .
خَلِّيهم يِسِيبُوا الْبَرّ بِالإحْسَانْ
مَصْر دِى بَلَدْنَا وِفِيهَا السِّتْ والإحْسَانْ
وِلِيهْ يَاعَدْلِى بِتْوالِسْ مَعَ الْخَوَّانْ
دَاحْنَا مَصْرِيِّينْ ودَايْمًا فِى كُلِّ الْعُهُودْ أُخْوَانْ
اِنْ وَافِجْتِنِى هَا يِجْلُو عَنْ الوَطَنْ وِنْنُول الْهَنَا والسَّعْد
وِمِنْ حَبْ انْسَانْ يِجُولْ لُهْ يَارَوايِحْ سَعْد(١)

وقد سجلت هذا النص أيضا من نفس السيدة :

اِمْتَى يِعُودْ وَفْدِنَا وِينْسَرّ خَاطِرْنَا
اَهُمْ الانْجِلِيزْ دُول سَبَبِ الْغَمِّ والْهَيَجَانْ
كَرَشُوا سَعْد وِيَجَالُوا زَمَانْ مَا بَانْ

---

(١) اللى يحب : من يحب ، يجول له : يقول له ، يا روايح سعد : انت تذكرنى بسعد فان فيك بعضا من رائحته الذكية ، خليهم : اجعلهم ، ، الست : السيدة زينب (رضى الله عنها) ليه : لماذا ، بتوالس : تخون ، وافجتنى : وافقتنى ، هايجلو : سيجلون .

دَاسَـعْـد تَـعْـبَـان عَـلَشَـانْ خَـاطِـرْنَـا
وِامْتَى يَعُودْ وَفْدِنا وِينْسَرّ خَاطِرْنا[1]

وذكرت السيدة أن الناس كانوا يتغنون بهذه النصوص فى العشرينيات إبان الكفاح ضد الإنجليز وقيام الثورة سنة ١٩١٩ ، وما بعدها ، للتعبير عن حبهم لسعد زغلول ، وكرههم لعدلى يكن .

ويندر أن نجد فى أغانينا الشعبية أغان عن شرب الخمر ، أو تدخين الحشيش مثلا . . قد توجد تلميحات أو إشارات إلى هذا أو ذاك . ولكنى لم أجد أغنية واحدة فيما جمعته أو استمعت إليه تدور حول هذين الموضوعين .

كما أنه من النادر أيضا أن نجد أغان تمجد البيت ، وفضائل الحياة العائلية بشكل مباشر والأغانى التى من هذا النوع قليلة جدا . ولكن يمكن القول أن الأغانى عندما تولى الزواج تلك الأهمية التى رأيناها ، كما تولى الحب الشريف هذا التقدير ، فإنها بذلك إنما تدعو إلى إنشاء الأسرة على أسس صحيحة ومن ثم فهى بشكل غير مباشر تعلى من شأن الحياة العائلية . هذا بالإضافة إلى أن ما يشيع من حديث عن « الأصل » و « الأصالة » والفخر بالعائلة ، لا يمكن أن يكون له قيمة أو معنى إلا إذا وجدت العائلة التى يستمد منها الفرد فخره بأصله وحسبه ونسبه .

ومما يلفت النظر أن هناك أغانى تسخر من الفلاح ، مما يستثير الدهشة إزاء الواقع الذى تعبر عنه الأغنية . ولعلى أعتقد أن هذه الأغانى لا يمكن أن تكون من صنع الفلاحين أنفسهم ، ليس دفاعا عن الفلاحين ولكن بناء على حقيقة علمية ، وهى أنه لا يتصور أن تسخر جماعة من نفسها ، أو أن نتصور أن الفلاح يمكن أن يمضى فى طريقه مغنيا أو مخترعا اغانى يكون هو نفسه فيها موضع السخرية والاستهزاء أو أن يفعل ذلك أبناؤه . ولكن ربما صنع تلك الأغانى بعض المغنين المأجورين ، أو المحترفين ، لاستهلاك الطبقة الوسطى ، والترفيه عنها ، وإضحاكها . ومما يؤكد هذا الرأى أن هذه

---

(١) امتى : متى ، أهم الانجليز : ان الانجليز ، دول : هؤلاء ، كرشوا : طردوا ، ويحالوا زمان مابان : منذ زمن لم يظهر .

الأغانى لا تسخر من الفلاح وحده ، وإنما تسخر أيضا من بعض أصحاب المهن أو الصناعات ، كالجزار ، والنجار وغيرهما .

المغنية : حَالِى يَامَالِى عَلَى الْفَلاَّحْ

المرددات: حَالِى يَامَالِى عَلَى الْفَلاَّحْ

المغنية : اِلْفَلاَّحْ لِيلةْ خَدْنِى . . فى الزِّرِيبَهْ نَيِّمْنِى

وفى نُصّ اللِّيلْ جَوِّمْنِى . . شُورْتِكْ سُودَهْ المِحْرَاتْ رَاحْ

المرددات: حَالِى يَامَالِى عَلَى الْفَلاَّحْ

المغنية : اِلْبَنْدَرِى لِيلَهْ خَدْنِى . . عَ السِّرِيرْ وِنَيِّمْنِى

جَالِّ لِى مَالِكْ زَعْلاَنَهْ . . جُلْتِ انْكَسَرِتْ شَمَّامَهْ

جَالِّ لى سِيبِهَا وِكُلِى تُفَّاحْ . .

المرددات: حَالِى يَامَالِى عَلَى الْفَلاَّحْ(1)

وهناك قلة قليلة من الأغانى يمكن أن تكون بذيئة المعنى ، فظة اللفظ ، سخيفة الفكرة ، وتكاد هذه الأغانى أن تكون كلها نتاجا فرديا ، وليست إبداعا جميعا ، ولذلك فإنها لا يمكن أن تصنف على أنها أغانٍ شعبية حقيقية أو أصيلة ، ذلك لأنها لا تتفق مع تقاليد المجتمع ، وآدابه ، وعادة يقف منها المجتمع موقف الرفض والاستنكار ، ويعرف الذين يغنونها أنها بذيئة ورديئة وأنه من المتعذر الدفاع عنها أو تبرير وجودها ، ولذلك يقتصر ترديدها فى دوائر صغيرة مغلقة ، هذا إذا غنيت أو بقيت على قيد الحياة .

كما توجد بعض الأغانى التى تتصف بشيوع روح الدعابة والفكاهة فيها ، كهذه الأغنية :

المغنية : يَاوَادْ طِشْتِ أُمَّكْ . .

المرددات: اَلاَمُونْيَهْ . .

---

(1) جومنى (بتشديد الواو) : ايقظنى ، شورتك سوده : ان معرفتك شؤم ، المحرات : المحراث ، سيبها : اتركيها (انظر نماذج أخرى فى ملحق النصوص) .

المغنية : وَانْكَحَّلْ وَاغِيظْ أَمَّكْ . .
المرددات : الاَمُونْيَهْ . .
المغنية : جِبْنَا اللَّحْمْ عَلَى جَدِّنَا . . كَلْنَا لَمَّا شَبَعْنَا وَحَمَدْنَا رَبِّنَا
نِدَّى الْعَضْمِ لاِمُّكْ زِكَا عَنَّنَا . . تَاكُلْ مَا تَاكُلْشِى . .
يِتْفَضَّلْ مِنْ هِنَا . .
يَاوَادْ طِشْت أُمَّكْ . .
المرددات : اَلاَمُونْيَهْ . . (١)

وبرغم ما فى هذه الأغنية من فظاظة ، إلا أنها فى الحقيقة لا تعنى مطلقا المعنى الذى تعبر عنه ، وإنما تغنى للتندر ، حتى أن السيدات الكبيرات هن اللائى يغنينها أحيانا ، دون أن يستثير ذلك إلا مجرد الضحك والمرح ، ذلك أننا سنجد أن القيمة التى تعبر عنها الأغنية التالية هى التى تشيع فى الأغانى عامة ، ونعنى بذلك احترام الأم وتقديرها :

المغنية : أُمْ عَرِيسْنَا فِينْ جَايِّينْ نِهَنِّيهَا
المرددات : أمّ عَرِيسْنَا فِينْ جَايِّينْ نِهَنِّيهَا
المغنية جِبْنَا الْكَشَامِيرْ الزِّينْ . . جَايِّينْ نِوَرِّيهَا . .
المرددات : أمْ عَرِيسْنَا فِينْ جَايِّينْ نِهَنِّيهَا
المغنية : هِيَّهْ عمودْ الْبِيتْ يَارَبْ خَلِّيهَا . .
المرددات : أمْ عَرِيسْنَا فِينْ جَايِّينْ نِهَنِّيهَا . . (٢)

وتحتل الشكوى من الزمن وتقلبه ، وغدره ، مكانا بارزا فى الأغانى الشعبية

---

(١) الامونية : من الألومنيوم (من المفترض أن يكون من النحاس) ، جبنا : احضرنا ، جدنا (بتشديد الدال) : يكفينا فقط ، ندى العضم : نعطى العظم ، زكا عننا : زكاة عنا . تاكل ما تاكلشى : تأكل أو لا تأكل .

(٢) جايين : جئنا ، نهنيها : نهنئها ، الكشامير : قماش الكشمير ، نوريها : نريها ، هية : انها ، يارب خليها : يارب اطل عمرها .

المصرية ، وخاصة المواويل ، ويكاد بالزمن أن يكون مرادفا للشر المطلق فى الحياة ، فهو لا يقف فى صف الإنسان مطلقا ، بل إنه ضده على طول الخط ، يهد قواه ، ويقلل من شأنه ، ويعمل لضرره ويبدل عزه ذلا ، وصحته ضعفا ، ويجعله يحتاج إلى الانذال ، ومن هم دونه ، وللطبيب الخسيس الذى يضن عليه بالعلاج.

يَا لله أجْعَلَكْ يَازَمَانْ خَدْتِ اللِّى يِعِزُّونَا
وَحَوَجْتِنَا يَازَمَانْ لِلِلْواطِى والدُّون
مِنْ بَعْدِ مَاكُنَّا فى لَمَّهْ وكُلْ النَّاسْ بِعِزُّونَا
صَبَحْنَا زَيِّ السُّجْر أَىّ رِيحْ يِهِزُّونَا[1]

وفى موال آخر :

طَبِيبْ يَاغَالِى تَعالَى رُدْ عَلَىّْ
وهَات لِى أحْسَنْ مَا عَنْدَكْ وِرِدّ عَلَىّْ
أنَا كُنْت أجُولْ يَاوَلَدْ . . مِيَّهْ يِرُدُّوا عَلَىّْ
لَمَّا اضْعَضْعَ الْحَالْ احبَابِى اتْمَنُّوا لِى الْمُوتْ
ولَمَّا وَصَلْت لِلْمُوتْ وَلا وَاحِدْ جِهْ وِرَدّ عَلَىّْ[2]

وفى موال ثالث يقول المغنى :

عَلِيلْ بِجُولْ لِلطِّبِيبْ . . طَبِّبْنِى يَاطَبِيبْ
اطَبَّبَكْ يَا عَلِيلْ وِحَجّ اللَّو عَلَى مِينْ
أَمّ العَلِيل جَالِتْ طَبِّبُه يَاطَبِيبْ وادِّى لَكْ جَمِيعْ مَالِى
أخْت العليل جَالِتْ طَبِّبُهْ يَاطَبِيبُ وادِّى لَكْ حَلَجِى وِخُلْخَالِى
أبُو الْعَلِيلْ جَالْ طَبِّبُهْ يَاطَبِيبْ وادِّى لُكْ مَرَاحْ خَالِى

---

(١) يالله اجعلعك : ليخزك الله ، خدت : اخذت ، اللى يعزونا : من يحبوننا ويعتزون بنا ، حوجتنا : احوجتنا ، للواطى والدون : الخسيس والنذل ، فى لمه (بتشديد الميم) : فى جمع كبير ، السجر : الشجر.

(٢) دوا : دواء ، اجول ياوله : انادى يا ولد ، ميه (بتشديد الياء) : مائه ، اضعضع : تضعضع ، بجه ورد على : جاء لينظر الى حالى ، أو يزورنى .

تِزْرَعْ وِتِجْلَعْ وِيِبْجَى لَكْ عَنْدِنَا عَلَامَاتْ
طَجّ العليل مَات مِنْ جُولِةْ حَجّ الدّوا عَلَى مِينْ . .[1]

إن الأغانى الشعبية والمواويل حافلة بالكثير من المعانى ، والموضوعات التى يحتاج كل منها إلى دراسة مستقلة بنفسها ، تتعمق هذه المعانى والمضامين . وترصد الموضوعات المتعددة ، أفقيا ورأسيا ، مما لا يفى به هدف هذه الدراسة ، وأقصى ما يمكن أن نتمنى تحقيقه أن يتناول بعض دارسينا موضوعا من هذه الموضوعات ليستقصيه ، ويمحصه ، ومن ثم يمكن لنا أن نتعرف على جانب ثرى زاخر من جوانب إبداعنا الشعبى .

(١) طبيى (بتشديد الباء الأولى) : عالجنى ، حج : ثمن ، على مين : من الذى سيدفع ، ادى لك (بتشديد الدال) : اعطى لك ، حلجى : قرطى ، مراح خالى : ما تشاء من الأرض ، تزرع وتجلع : تزرع وتحصد وتفعل ما تشاء ، ويبجى لك .. : ويكون لك علينا ان نشكر معروفك ، من جوله : من قوله .

الفصل الخامس

وظائف الأغنية الشعبية

تكاد الوظائف المتعددة التي تؤديها المواد الفولكلورية المختلفة أن تكون متشابهة إلى حد كبير ، على الرغم من اختلاف الشكل ، والظروف التي تستخدم فيها هذه المواد ، فالوظيفة التي يؤديها المثل الشعبي الذى يقول : الصقر صقر وله همه ، يموت من الجوع ولا يحوِّدْ على رِمَّه » تتفق تماما مع الوظيفة التي يؤديها الموال التالى :

اِلصَّاحِبْ اِلِّلى يَفُوتَكْ يَجِّنْ اِنُّهْ مَاتْ
اِتْرُكْ سَبِيلُهْ وَلاَ تِنْدَمْ عَلَى اِلِّلى فَاتْ
اِلصَّجْر يَنْطِيرْ وِبِيْعَلِّى ولُه . هِمَّاتْ
يَجْعُدْ فِى الْجَوّ عَامْ وَلاَّ اِتْنِينْ
يِمُوتْ مِنِ الْجُوعْ وَلاَ يحَوِّدْ عَلَى الرِّمَّات(١)

فكل من المثل والموال يحبذ سلوك الصقور ويؤكد قيمة اجتماعية يريد المجتمع أن يبرزها وأن يصوغ سلوك أفراده بناء عليها ، فالوظيفة هنا واحدة ، لكن الشكل مختلف . ويصدق الأمر نفسه على أنواع الأغنية الشعبية إذ قد يؤدى الشكل الواحد أو النوع الواحد وظائف متعددة فأغانى الحب والغزل أو الأغانى الدينية قد تؤدى فى مناسبات العمل كأغانى عمل لحفز العمال وتنشيطهم والتخفيف من عناء الجهد الذى يبذلونه أثناء عملهم ، وتسليتهم أيضا . كما أن أغانى العمل قد تؤدى فى مناسبات أخرى للتسلية وقطع الوقت ، على الرغم من أن وظيفتها الأساسية هى تنظيم حركة العمل إلى جانب الوظائف الأخرى بالطبع .

---

(١) اللى : الذى - يجن : أيقن ، الصجر : الصقر ، بيطير : يطير بيعلى : يعلو ، همات : جمع همه ، يجعد : يقعد (ومعناها يمكث) الرمات : جمع رمة (وهى الجيفة) ، ومعنى الموال : ان الصديق الذى يتركك وينسى ودك وصداقتك ، لم يعد صديقا ، فاتركه ولا تندم على ذلك ، وكن كالصقر الذى يفضل الموت جوعا عن أن يقترب من جيفة أو أن يأكل منها ، ذلك لأنه ذو همة ، وعزة ، والمعنى أن الصديق الذى لا يقوم بحق الصداقة يصبح كالجيفة ، فإذا كان الانسان صقرا لم يقترب من جيفة وهو نفس مضمون المثل .

وقد يغنى الطلاب فى رحلة جامعية ، أو معسكر للخدمة العامة ، بعض الأغانى للسمر ، والترفيه عن أنفسهم ، كهذه الأغنية مثلا ، وهى أغنية عمل أصلا :

طالب : وَاحِدْ .. وَاحِدْ

بقية الطلاب : وَاحِدْ ..

الطالب : ورِبِّنَا ..

بقية الطلاب : وَاحِدْ ..

الطالب : وشَطَّهْ .. شَطَّهْ ..

بقية الطلاب : شَطَّهْ ..

الطالب : ولِّلى يِعَادِينَا ..

بقية الطلاب : شَطَهْ

الطالب : لَنْحُطْ فِى عِينُهْ ..

بقية الطلاب : شَطَّهْ

الطالب : ونْحُطّ فِى وِدْنُهْ ..

بقية الطلاب : شَطَّهْ

الطالب : ونْحُطّ فِى بُقُّهْ

بقية الطلاب : شَطَّهْ

الطالب : وِادَّحْرَجْ وِاجْرِى ..

بقية الطلاب : يَا رُمَّانْ ..

الطالب : وتَعَالَى عَلَى حِجْرِى ..

بقية الطلاب : يَا رُمَّانْ ..

الطالب : يَا مَنْفَلُوطِى ..

بقية الطلاب : يَا رُمَّانْ ..

الطالب : ورِبِّنَا ..

بقية الطلاب : رَبِّنَا فُوقْ

الطالب : وِعَبَادُهْ ..

بقية الطالب : وِعَبَادُهْ تَحْت ..

الطالب : وَكُلَّيْتنَا

بقية الطلاب : كُلِّيْتنَا فُوقْ

الطالب : وَغيرنَا

بقية الطلاب : وِغِيرْنَا تَحْت (١)

وهنا يبدو الشكل واحدا ، ولكن الوظيفة مختلفة ، وعلى ذلك فإنه لابد فى دراسة الفولكلور عامة من الاهتمام بالمدلول الوظيفى ومن ثم فإنه من المهم جدا عند تسجيل المواد الشعبية وجمعها أن يتنبه الدارس إلى ضرورة رصد المغزى الاجتماعى والثقافى للمواد التى يجمعها ، حتى يستطيع إدراك سبب استخدام هذه المادة فى هذه المناسبة ، لمواجهة موقف معين .

ويتساءل كثير من الدارسين عما إذا كانت دراسة الأغانى الشعبية يمكن أن تسهم بشكل أو بآخر فى فهم الثقافة ، ووظيفتها فى المجتمعات المختلفة ، وعما إذا كانت دراسة هذه الأغانى ذات فائدة فى التعرف على أصحابها ، سواء كانوا مبدعين أو مؤدين أو متلقين فحسب ، وإدراك وظيفة هذه الأغانى فى تنظيم علاقة هؤلاء الأفراد بمجتمعاتهم أيضا .

ولعلنا هنا مطالبون بأن نناقش هذه التساؤلات المختلفة التى تتصل بمغزى الأغانى الشعبية ومكانها من حياة الناس الذين يتغنون بها فى ضوء علاقة هذه الأغانى بالثقافة التى أنشأتها ، ودور كل من الفرد والجماعة فى هذا الصدد .

لقد سبق لنا أن ناقشنا الأسلوب الذى تنشأ به الأغنية الشعبية ، وكيف تنمو ، كما أشرنا إلى أهمية التنبه إلى دور المتلقين ، واستجاباتهم لما يسمعونه أو يشاركون فى أدائه ، سواء بالقبول أو الرفض ، كما أشرنا أيضا إلى أهمية دراسة المبدعين والمؤدين وقدراتهم ،

(١) ونحط فى بقه (تنطق القاف همزة) : ونفمع فى فمه .

وأسلوبهم فى التأليف أو الأداء.[1]

ويبقى أن نشير إلى أهمية عنصرى الزمان والمكان اللذين تغنى الأنواع المختلفة فى إطارهما. فالأغانى الدينية مثلا لا تغنى فى أى وقت أو فى أى مكان، ذلك أن هناك مناسبات معينة وأوقاتا محددة تؤدى فيها هذه الأغانى، كمناسبات الحج، سواء عند توديع الحجاج، أو استقبالهم وكمناسبات الاحتفال بميلاد الرسول عليه الصلاة والسلام، وميلاد الأولياء كالسيدة زينب والإمام الحسين رضى الله عنهما. كما أن هذه الأغانى لا تؤدى أيضا فى أى مكان، وإنما تؤدى عادة حول الأضرحة أو فى بيوت الحجاج. فإذا انتقلنا إلى نوع آخر من الأغانى الشعبية كالبكائيات على سبيل المثال وجدنا أنها لا تؤدى إلا عند حدوث الوفاة أو فى ذكرى الأربعين، كما أنها لا تؤدى فى مكان عام أو فى سرادق، وإنما تؤدى عادة فى بيت المتوفى، وهكذا يمكننا أن نرى أن كل نوع من هذه الأغانى يرتبط بمناسبة بعينها، وبمكان بعينه، ومن ثم ينبغى أن يوضع ذلك أيضا فى حساب الدارس عند تصديه لجمع الأغانى ودراستها حتى لا تصل إلينا المادة مقطوعة الصلة بمغزاها الاجتماعى أو إطارها الذى تؤدى فيه.

ولا يعنى ذلك أننا نقلل من شأن نص الأغنية سواء فى جانبه الشعرى أو الموسيقى، ولكننا نعنى أننا مع إيماننا الكامل بأهمية النص، إلا أن هذا النص بدون مغزاه الاجتماعى يصبح غير ذى معنى، ويفقد وظيفته تماما، ومن ثم يصبح مثارا للسخرية والاستهزاء، وعدم الفهم. ولعل أوضح مثال على ذلك هو ما أثير حول إحدى الأغانى الشعبية التى غنتها إحدى المغنيات، من تعليقات ساخرة، وتفسيرات غريبة، كنتيجة طبيعية لأنها اقتطعت من بيئتها، وفصلت عن سياقها الاجتماعى ومغزاها.[2]

فهذه الأغنية تؤدى فى مناسبة الاحتفال بالزواج، وخاصة يوم الاحتفال بزفاف العروس ولكى تتضح الصورة كاملة سنقدم هنا وصفا لما يحدث فى هذه المناسبة.

---

(١) انظر للمؤلف مقدمة فى الفولكلور « الطبعة الثانية – دار الثقافة للطباعة والنشر. الفصل الخاص بالأداء والمؤدين، والفصل الخاص بجمع الأدب الشعبى.

(٢) الأغنية التى نشير إليها هى أغنية « الطشت قالّى ».

يبدأ الاحتفال – بالعرس عادة – مبكرا جدا فى المجتمعات الشعبية ، أى منذ الخطبة ، وتقديم الشبكة ، وتجهيز منزل الزوجية .. إلخ ، حتى المرحلة الأخيرة وهى التى تعرف بليلتى الحنة والزفاف . وتسبق ليلة الحنة ليلة الزفاف ، وتكون مساء يوم الأربعاء عادة ، وفيها تخضب أكبر سيدات الأسرة كفى العروس ، وقدميها بالحناء ، وتجتمع حولها بنات الأسرة ، وصديقاتها يغنين لها ، طوال الليل تقريبا . وفى اليوم التالى (يوم الخميس) تعد العروس لليلة الزفاف ، بأن تستحم وتزال الحناء من كفيها وقدميها ، ويستمر أثناء ذلك الغناء الذى لم ينقطع طوال المراحل المختلفة التى يستغرقها الأعداد للزواج . وقد حكت إحدى السيدات للباحث أنهن يؤدين أغانى معينة أثناء استحمام العروس وتهيئتها للزفاف ، منها هذه الأغنية . إن الأغنية التى نشير إليها هنا لها وظيفة محددة تنبع من طبيعة المناسبة ، وما يحيط بها من أنماط سلوك غير معروفة فى المدينة أو كانت معروفة ، ثم هجرت ، نتيجة لظروف الحياة فى المدن ، والتى تختلف عنها فى قرانا .

وعلى ذلك فإن الأغنية تستمد خصائصها ومقوماتها من الإطار الذى غنيت فيه ، والسياق الاجتماعى الذى ترتبط به ، فإذا انفصلت عنهما لم يعد لها معنى . هذا بالإضافة إلى أن زمان أدائها ومكانه غير موجودين أو غير ماثلين فى الذهن .

على أية حال إننا نرى أنه من الضرورى أن نضع فى اعتبارنا الوظيفة الاجتماعية للأغنية والدور الذى تؤديه فى إطار ثقافة المجتمع ، بنفس الدرجة من الاهتمام التى نوليها للنص ، هذا إذا أردنا أن يكتمل فهمنا وإدراكنا لهذا اللون من ألوان الإبداع الشعبى ، وهو ما يصدق أيضا على كل ألوان الإبداع الشعبى عامة سواء كان حكاية أو مثلا أو لغزا ، أو رقصة .. إلخ ، ذلك أنها جميعا تحيا بين الناس ، وبالناس ، ولا تعيش بين دفات الكتب ، ومالم يكن من يقدمها قادرا على أن يقدم إطارها معها ، فإنه بذلك يقدم لنا شيئا جامدا لا حياة فيه . ومن المهم هنا أن نحاول فهم الأغانى الشعبية وتفسيرها لنعرف ما إذا كانت تؤدى وظيفة حقيقية فى المجتمع أم لا ؟ ذلك أن هذا يرتبط بشكل مباشر بالنظر إلى هذه الأغانى باعتبارها ضربا من ضروب

التسلية والترفيه ، أو باعتبارها عملا فنيًّا يحمل قيما جديرة بالاحترام ، بالإضافة إلى ما تبعثه فى النفس من متعة فالمتعة والتسلية يمثلان وظيفة هامة من وظائف الأغنية الشعبية ولكنها بالتأكيد ليست الوظيفة الوحيدة . كما أنه من المهم أن نحاول فهم طبيعة العلاقة بين هذه الأغانى الشعبية وجوانب الثقافة الأخرى وهل يمكن أن نعدها مرآة للثقافة بمعنى أنها تحمل إلينا خبرات المجتمع ومعتقداته ، ورؤيته للحياة والعلاقات المختلفة فيها ؟ !

الحقيقة أن جانبا كبيرا من الأغانى الشعبية هو فى جوهره تعبير فنى عن وجدان الناس كما أنه يقدم تصويرا دقيقا إلى حد كبير لحياتهم وعاداتهم وقيمهم الأخلاقية . فإذا نظم هذا الجانب تنظيما صحيحا أمكننا أن نخرج بصورة شاملة لأسلوب حياة أصحاب هذه الأغانى وأن نمسك فى أيدينا بمفاتيح أساسية يمكن بها أن نفهم منها بعضا من حياة الماضى ، والعادات التى هجرت ، والتى لم تعد قائمة فعلا ، كما يمكننا أن نفهم الحاضر وعلاقاته أيضا .

وقد يتيح لنا تسجيل الأغانى الشعبية ودراستها – إلى جانب ما يتيحه – وسائل يمكن عن طريقها أن نتعرف على الجوانب الخفية للثقافة ، والتى لا يمكننا الوصول إليها من طرق أخرى ، كما يكشف لنا عن العناصر المؤثرة فى الثقافة ، سواء كانت مادية أو معنوية ، ذلك لأنها تستطيع صياغة هذه العناصر كلها فى شكل يجعلها صالحة للدلالة على التعبير عن وجدان الجماعة ونظرتها إلى أى أمر ما من أمور الحياة .

ومما يجدر الإشارة إليه فى هذا الصدد أن هذا الجانب ونعنى به النظر إلى الأغنية الشعبية والفولكلور عامة ، باعتبارهما جزءا من ثقافة المجتمع ومجالا للبحث الميدانى العميق ، مازال حقلا غير مطروق من كثير من دارسينا ، على الرغم مما يمكن أن تقدمه لنا الدراسات فى هذا الجانب من كشف أبعاد جديدة فى ثقافتنا وإثراء معرفتنا بأنفسنا .

إن مادة عظيمة القيمة من شأنها أن تعمق فهمنا لثقافتنا ، مازالت فى انتظار باحثين جادين يدرسون أشكال الفولكلور المتعددة فى علاقاتها بكل جوانب الحياة فى المجتمع ، ذلك أن الفهم الكامل للفولكلور من المجتمعات لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال

معرفة دقيقة بثقافة ذلك المجتمع ، والعكس أيضا صحيح الى حد كبير. والمعرفة الكاملة بالأفكار والعلاقات والتقاليد التى تضفى المعنى على الاغانى والأمثال والحكايات وغيرها وتكسبها قيمتها أمرٌ لابُدّ منه ، إذ لا يمكن أن يتضح لنا معنى تلك الأشكال الفولكلورية دون أن نفهم طبيعة المجتمع والعلاقات التى تكون نسيجه ، والمفاهيم التى يعتنقها أفراده ، وتصورهم لحياتهم وحياة غيرهم .

وسوف نضرب هنا مثلا يصور العلاقة بين الفوكلور عامة والأغانى الشعبية خاصة وبين الثقافة ، ففى الموال القصصى على سبيل المثال قد يأتى البطل بأفعال لا تتفق مع القانون الوضعى ، بل إن هذا القانون يجرم تلك الأفعال ويعاقب عليها ، كما حدث فى موال « أدهم الشرقاوى » من قتل « أدهم » بطل الموال لعدد من الناس انتقاما لعمه الذى اغتيل غدرا . وكما حدث فى موال « شفيقة ومتولى » من قتل « متولى لشفيقة » لخروجها على تقاليد المجتمع وأعرافه الاجتماعية والدينية ، وهو ما ليس من حقه ، كما لم يكن من حق أدهم أن ينتقم لاغتيال عمه ، وفقا للقانون الوضعى المطبق فى المجتمع ، ذلك أن مهمة العقاب قد أصبحت حقا للمجتمع لا للفرد ، ومن ثم لا يجوز لفرد أن يوقع عقابا بنفسه ، وإلا اختل نظام المجتمع وانهار. ومع ذلك نجد أن المجتمع يعلى من شأن « أدهم » و« متولى » ويعتبرهما نموذجين للأبطال الذين يحبهم الناس . إن مثل هذا التناقض بين ما يعبر عنه هذان الموّالان الشهيران ، وبين القانون الوضعى يشير إلى وجود كثير من المشاكل التى تحتاج من الدارسين إلى إمعان النظر فى العلاقة بين الفولكلور وهذا الجانب من الثقافة ، كما يثير كثيرا من التساؤلات حول طبيعة مثل هذه المواويل ، والمضامين النفسية ، والوظائف الاجتماعية للفولكلور عامة .

إنه من السهل علينا أن نقول أن هذه المواويل تحاول رأب الصدع بين القوانين التى يفرضها المجتمع على أفراده ، وبين الأعراف التى استقرت لديهم ، فقد يحس الأفراد أن هذه القوانين الوضعية لا ترضيهم نفسيا أو عقليا ، ومن ثم يلجأون إلى حل يرضيهم فيما اعتادوه من عادات ، وفيما يحترمونه من أنماط سلوك قررتها الأعراف السائدة لديهم وأكدتها التقاليد المستقرة فى أعماقهم .

وإنه لمن المؤكد أنه ليس بإمكاننا أن نزعم أن الأغانى الشعبية المصرية مثلا مرآة صادقة وصافية لثقافة المجتمع المصرى ، وأن نتجاهل بقية أشكال التعبير الفنية شعبية كانت أو خاصة أو أن نتعامى عن أهمية دراسة سلوك الأفراد فى المجتمع ، وحياتهم اليومية وارتباطاتها المختلفة بأطر عديدة منها ما هو محلى ، ومنها ما هو وافد عليها ، غريب عنها ، كما أنه يجب أن يوضع فى الاعتبار أيضا أن النماذج المثالية للثقافة ، وكذلك أسلوب الشعب فى ممارسة حياته يمكن أيضا أن تستخدم فى تفسير مأثوراته .

وفى مجتمع كالمجتمع الشعبى المصرى يمكن أن نلاحظ وجود ارتباط وثيق بين أغانينا الشعبية وبين السلوك الفعلى للأفراد ، والقيم التى يتمسكون بها ، ويحافظون عليها . ولعله من الصعوبة بمكان كبير أن نجد أغنية شعبية حقيقية منفصلة تماما أو مقطوعة الصلة بثقافة هذا المجتمع عامة . ذلك أن هذه الأغانى الشعبية تلعب دورا هاما فى تدعيم ثقافة المجتمع ، وتبرير أنماط السلوك التى يحتفى بها أو التى يستنكرها ، وتدعو إلى احترام تقاليده ومعتقداته أو بنائه الاجتماعى بصفة عامة .

إن الأغانى الشعبية تقوم بوظائف ضرورية لا غنى عنها للمجتمع ، فهى تعبر عن وجدان الجماعة الشعبية ، وتعلى من شأن مثلها العليا ، وتدعو إلى احترامها ، وتصون القيم الخلقية التى تريد الجماعة أن تؤكدها فى نفوس أفرادها ، وتدفع إلى الالتزام بها ، كما تكفل للمعتقدات الدينية أن تظل مزدهرة قوية فى عقول الأفراد ووجدانهم ، وتتضمن إرشادات مباشرة وغير مباشرة موجهة إليهم ترتبط بالجوانب المختلفة فى حياتهم .

وهكذا تصبح الأغانى الشعبية عنصرا حيويا لا غنى عنه للجماعات الشعبية ، فهى ليست مجرد كلام منظوم ، أو أنغام ممتعة ، وإنما هى فى حقيقة الأمر قوة فاعلة ، تكونت نتيجة خبرات عميقة متراكمة ، بذل فيها من الجهد الكثير ، كما أنها ليست صورا جميلة أو عادية ، أو انعكاسات وجدانية أو عقلية للحياة فحسب وإنما هى أيضا محصلة عملية للأفكار والقيم والمعتقدات والآمال والعلاقات ، بالإضافة إلى ما تحققه

من متعة ، وما تقوم به من تخفيف للأعباء الملقاة على كاهل الإنسان ، وما تستثيره من مشاعر جمالية .

إن إحدى وظائف الأغانى الشعبية المحافظة على المأثور والموروث ، وتدعيمه ، فهى عندما تحتفظ به ، وتؤديه ، وتنقله من جيل إلى جيل ، إنما تمنحه القيمة والحياة .

قد يحدث أن يتضجر الإنسان من حياته ، أو أن يرتاب فى أن الأمور تسير وفقا لما يجب أن تكون عليه ، أو أن يشك فى علاقة من العلاقات التى جبل على احترامها ، وهنا سنجد أغنية أو موالا يقوم باستحداث التوازن الذى فقد ، أو على وشك أن يفقد ، وتعيد تثبيت القيمة الأساسية وتستنكر الشذوذ أو الخروج على النموذج أو المثال . فالمجتمعات الشعبية مثلا تعلى من شأن الرجال « والرجولة » هنا قيمة وسلوك ، وليست جنسا ، ولا يعنى مصطلح « الرجل » قيمة طبقية أو اجتماعية ، فهو ليس مرتبطا بالثراء المادى ، أو بالجاه ، ولكنه مرتبط بمجموعة من أنماط السلوك المعتبرة فى المجتمع كالشهامة والمروءة والشجاعة والكرم والنجدة وما إلى ذلك . ومن الطبيعى أن يكون لمن يمثل هذا النموذج السلوكى القيمة والاعتبار فى مجتمعه ، ولكن قد يحدث نتيجة ظروف طارئة أن تتغير الموازين التى تحكم القيم وأنماط السلوك ، وتختل العلاقات الأساسية ، ومن ثم يتوقع المجتمع أن يؤثر هذا على نسق القيم الذى يحترمه ، وقد يؤدى به ذلك إلى الانهيار مما يستتبعه انهيار المجتمع ذاته ، وهنا يقوم بوسائل عديدة محاولا رأب هذا الصدع وتعويض الإنسان عما قد يلاقيه من إحباط ، من خلال الأغانى وغيرها من أنماط التعبير الشعبية ، ليؤكد على القيم المثلى.ففى هذه الأغنية على سبيل المثال تأكيد لقيمة « الرجولة » بكل ما تحويه من معان فى أسلوب بسيط للغاية :

– المغنية : وَاللهَ خَطَبْتَ يَا بُوعِينْ نَعْسَانِهْ
وَاللهِ خَطَبْت مِنْ بِيُوتْ رِجَّالِهْ

– المرددات : وَاللهِ خَطَبْت يَا بُوعِين نَعْسَانِهْ
وَاللهِ خَطَبْت مِنْ بِيُوتْ رِجَّالِهْ

– المغنية : الرَّاجِلْ خَطَبْ وِالْعَوِيل اِدَّارَى

جُومْ يَا عَوِيلْ مِنْ مَجْلِسِ الرِّجَّالِهْ
دَانْت يَا عويل كِلْمِتَكْ بَطَّالِهْ[1]

– المرددات : يكررن اللازمة .

وهو عندما يقول فى « الواو » : [2]

شُوفِ الزَّمَانِ اِلِّلى بُطْلِتْ عَدَالِيهْ
وِهْمُومِى مَاشَايْلَهَاشِى مَرَاكِبْ
جِهْ السَّبْع يِطَّلَبْ عَدَالِيهْ
لَجَى الْكَلْب عَ التَّخْتِ رَاكِبْ[3]

إنما يستنكر أن يتنكر الزمان للأسود – للرجال – وأن يبتسم للكلاب – الأنذال – وهو بذلك يقدم حافزا معنويا للإنسان على التشبث بالقيمة الأصل باعتبار أن هذا الشذوذ هو نتيجة لخلل فى المعايير وليس أمرا طبيعيا ، وبالطبع فإن الطبيعى وما يتفق مع القاعدة هو الذى سيسود فى النهاية مهما كانت ظواهر الأمور تدل على غير ذلك ، وما على الإنسان إلا أن يتمسك بالمثال وألا ييأس ، كما أن عليه أن يواجه هذا الخلل وأن يرفضه – فيقال مثلا :

مَاحَدْ خَالِى مِنِ الْهَمّْ
حَتَّى جُلُوعِ الْمَرَاكِبْ

---

(١) (فى نص آخر استبدلت كلمة « الراجل » فى السطر الأول « بالشاطر » ، اداري : اختفى أو توارى ، جوم : قم .

(٢) الواو « أحد فنون الشعر الشعبى الشهيرة فى صعيد مصر الأعلى وهو عادة ينظم فى أربع شطرات ، تتفق قافيتا الشطرتين الأولى والثالثة معا ، والثانية والرابعة معا ، ويتضمن عادة حكمة أخلاقية أو عظة وأشهر أمثلته ما قاله ابن عروس .

(٣) بطلت عدالية : أى اختلت موازينه ، ماشايلهاش : لا تقدر على حملها ، لجى : وجد ، يطلب عداليه : يمكن أن يكون معناها « كى يتبوأ مكانه الذى يستحقه ، وقد يكون المعنى « يطلب أعداء له » أى يواجه من يستحقون مواجهته ، فإذا به يواجه الكلب لأنه أصبح يحتل مكان الأسد .

اِوْعَى تِجُولْ لِلنَّدْل يَا عَمْ
وَإِذَا كَانْ عَلَى السَّرج رَاكِبْ

وفى رواية أخرى :

مَاحَدَّ خَالِى مِنِ الْهَمّْ
حَتَّى جُلُوعِ السَّفِينَهْ
اِوْعَى تِجُولْ لِلنَّدْلِ يَا عَمْ
وَإِذَا كَانْ رَاكِبْ هَجِينَهْ

فالمواجهة هنا أن يرفض « النذل » وأن يرفض الانحناء له والتعامل معه ، أى ينبذه باختصار شديد ذلك أنه إذا نبذ أصبح وحيدا ، ولم يعد قادرا على الحياة بين الجماعة ، ومن ثم ينتهى تأثيره ودوره وما يمثله من خروج على القاعدة .

وكما تعزو الأغانى وجود مثل هذه الأنماط إلى قوى مجهولة أو تغير فى أحوال الزمان الذى لا يثبت على حال ، فإنها تعزو أيضا أسباب الفشل والإحباط إلى الإنسان نفسه وتدعوه إلى تجاوزها والخلاص منها .

عِتِبْت عَ الْوَقْت قَالّ لِى الْوَقْت اِيْه مَالَكْ
عَمَّالْ بتبْكِى مِنِ الأَيَّامْ . ايهْ مَالَكْ
اِللِّى جَرَالكْ يِكُونْ فِى الأَصْل اِهْمَالَكْ
عِتِبْت عَ الْوقَتْ قَالّ لى الْوَقْت وَأنَا مَالِى
أَنَا كُلْ مَا اعْطِيْك تِفَضِّى الْجِيبْ وَأَنا مَالِى
ايدَكْ مَحْرُومهْ تَعَبْت الْقَلْب وَأَنَا مَالِى
اِعْمِلْ لِنَفْسَكْ قَانُونْ وِبَطَّلْ اِهْمَالَكْ[1]

---

(١) عتبت : عاتبت ، ايه مالك : ماذا جرى لك ، عمال : تظل ، اللى جرالك : ما حدث لك ، تفضى : تفرغ ، وانا مالى (الثانية) : وانا قد ملأت لك جيوبك ، وانا مالى (الثالثة والأولى) : ليس لى به شأن .

وتقوم الأغانى فى المجتمعات الشعبية أيضا بدور كبير فى تعليم أفراد المجتمع وتهذيبهم فهناك الأغانى التى تقال للأطفال لتعليمهم المشى ، وهدهدتهم ، وبعث السرور إلى قلوبهم وترقيصهم . وهذه الأغانى عادة تغنيها الأمهات أو الأخوات الكبار ، أو الجدات للأطفال الصغار ، ولا يحتل المضمون هنا أهمية كبرى ، ذلك أن الوظيفة محددة منذ البداية ، كما أن طبيعة المتلقين – أى الأطفال – لا تجعل للمضمون الأهمية التى يمكن أن نتوقعها فى أنواع أخرى من الأغانى .

وفيمايلى أمثلة لهذه الأغانى الخاصة بتعليم الأطفال العد ، والمشى وما إلى ذلك ، مما يتناسب مع هذه المرحلة السنية :

واحد اثنين سرجى مرجى
إِنْتَ حَكِيمْ وَالاَّ تَمَرْجِى
أَنَا حَكِيم الصِّحَّا دِى
الْعَيَّان أَدِّى لُه حُقْنَهْ
والْمَسْكِين أَدِّى لُهْ لُقْمَه (١)
وَانَا جِيتَ أَزُورَكْ يَا نَبِى
يَا للِّى بِلاَدَكْ بِعِيدَهْ
فِيهَا أَحْمَدْ وِحَمِيدَهْ
حَمِيدَهْ وِلْدِتْ وَلَدْ
سَمَّاتُهْ عبْدِ الصَّمَدْ
مَشَّاتُهْ عَ الْمَشَّايَهْ
نَقَرِتْ عِينُهْ الْحِدَّايَهْ
(فى رواية أخرى : خطفت راسه الحدايه)
حِدٌّ .. حِدْ .. يَا بُوز الْقِرْد

(١) الصحا : الصحة ، العيان أدى له : أعطى المريض .

اِنْتَ وَلَدْ وَالاَّ بِنْت
أَنَا وَلَدْ زَىِّ الْقِرد(١)

وفى أغنية أخرى تقول المغنية :

أُوضِةْ مَامَا مَفْرُوشَهْ
فِيهَا عَرَايِسْ مَرْصُوصَهْ
فِيهَا حصَانْ طَوَّحْ طَوَّحْ
مَايْخَلِّيشْ حَدْ يِرَوَّحْ
غِيرَ أَخُويَا وِمْرَاتُهْ
والنَّاسْ تِحْلِفْ بِحيَاتُهْ
وحَيَاتُه تَمْرِ حِنَّهْ
أَخُدْ حِتَّهْ وَاتْحَنَّى
وَارْمَى الْبَاجِى فِى الْجَنَّهْ
وَادِى الْجَنَّهْ وَادِى النَّارْ
وَآدِى عَذَابْكُمْ يَا كُفَّارْ(٢)

ويستخدم الأطفال هذه الأغانى أيضا فى ألعابهم عندما يكبرون لتنظيم حركتهم ولاختيار من يقع عليه الدور فى اللعب ، أو فى البحث عن رفاق فى لعبة « الاستغماية » مثلا .

وفى مرحلة أخرى من حياة الفرد ، يقدم المجتمع أغانى مختلفة تحمل مضامين يحتاج المجتمع أن يؤكدها ، ومبادئ يريد أن يلقنها لأفراده وذلك فى إطار ما قررناه من الهدف التعليمى والتربوى الذى تقوم عليه هذه الأغانى . فهى قد تحمل إرشادات عامة ، وعظات توجه إلى اتجاهات معينة كالجد ، والإحسان ، واحترام الأسرة ، والآباء ، وكبار السن وتنتقد الكسل والبخل ، وإنكار المعروف .

---

(١) سماته : أسمته ، مشاته : جعلته يمشى .

(٢) مايخليش حد يروح : لا يترك أحدا يذهب إلى بيته – أوضه : حجرة ، الباجى : الباقى .

وفى الحقيقة فإن هذا الاتجاه إلى التعليم إنما هو فى جوهره اتجاه اجتماعى أصلا ، فهذه الأغانى لا تعلم الناس كيف يصنعون شيئا أو يبتكرون ما ليس فى استطاعتهم ، ولكنها تعلمهم كيف يتصرفون فى حياتهم ، وكيف يعيشون فى إطار العلاقات التى يحددها المجتمع . ففى الأغنية التالية التى تقال فى مناسبات الاحتفال بالخطبة والزواج ، يركز الاهتمام على الأم ، فهى أساس البيت ، وهى التى تستحق التهنئة ومن ثم لابد من أن تحتل مكانها اللائق بها فى مثل هذه المناسبات ، سواء من جانب العروس أو العريس أو المحتفلين بالعرس عامة ، وهو ما يمكن أن يشكل سلوكا عاما ينسحب على مكانة الأم فى كل الأحوال وهو ما نجده يصدق أيضا على الأمثال والحكايات .

المغنية : أُمّْ عَرِيسْنَا فَينْ خَلِّينِى أَهَنِّيهَا
المرددات : أُمّ عَرِيسْنَا فَينْ خَلِّينِى أَهَنِّيهَا
المغنية : هِيَّه عَمُود الْبِيتْ يَارَبْ خَلِّيهَا
المرددات : أُمّ عَرِيسْنَا فِينْ خَلِّينِى أَهَنِّيهَا
المغنية : جِبْنَا الْكَشَامِير الزِّينْ جَايِّينْ نِوَرِّيهَا
المرددات : يكررن اللازمة
المغنية : هِيَّهْ عَمُودِ الْبِيتْ يَارَبْ خَلِّيهَا
المرددات : يكررن اللازمة
المغنية : أمّ عَرِيسْنَا فِينْ جَايِّينْ نِفَرَّحْهَا
— المرددات : يكررن اللازمة
* المغنية : جِبْنَا الْبِدَلِ الزِّينْ جَايِّينْ نِفَرَّجْهَا
— المرددات : يكررن اللازمة
* المغنية : هِيَّهْ عَمُودِ الْبِيتْ يَارَبّْ فَرَّحْهَا
— المرددات : أم عريسنا فين خلينى أهنيها(١)

(١) خلينى : دعنى ، اهنيها : أهنئها ، هيه : هى ، يارب خليها : دعاء بطول العمر ، جبنا : أحضرنا ، الكشامير : الكشمير (نوع من القماش الصوفى الفاخر) جايين : جئنا ، نوريها : نريها لها ، =

ويحفل الموال التالى بإرشادات عامة . تعبر عن الخبرات الاجتماعية التى يريد المجتمع أن يكتسبها أفراده لكى يستطيعوا أن يحيوا حياة سعيدة وفقا لما استقر المجتمع على احترامه وتقديره من سلوك . وعلاقات :

لِيهْ يَا عيُونِى دَمْعِكْ مِنْ زَمَانْ خَالِى
مَا فِى اِنْسَانْ بِعِلَّهْ مِنَ الزَّمَانْ خَالِى
إوْعَى يِغُرَّكْ جُولِهْ عَمِّى وَلاَّ خَالِى
رَاعِى لِفِعْلَكْ لكِنْ خَلِّى النَّظَرْ فِى الْبِيتْ
واحْفَظْ كَرَامْتَكْ . وأَدِّبْ الْوَلَدْ فِى البِيتْ
لَوْ تِعْرَفْ اِيْه اِللِّى حَيِعْمِلُوهْ فِى الْبِيتْ
هَا يُجَعْ الْبِيَتْ مَادَامْ الأَسَاسْ خَالِى [1]

فالإنسان يحترم لعمله . لا لجاه أب أو عم أو خال . وأساس التربية والخلق القويم هو البيت بكل ما يمثله من علاقات . ومن ثم لابد من أن يكون محل الرعاية والعناية والملاحظة وحتى لا يحدث خلل يؤدى إلى انهيار الأسرة ، والمجتمع من بعدها .

وفى الموال التالى مجموعة من الإرشادات التى ترتبط باختيار الإنسان لشريكة حياته وما يجب عليه أن يهتم به فى أثناء اختياره . وأسباب ذلكْ .

يَا خَاطِبْ البِنْت أُخْطُبْ اِلْبِنْتَ لأَجْرَانْهَا
خُذْ بِنْت الأُصُولْ وِالْمَجْدِ لاَجْرَانْهَا
تِعِيشْ عَلَى الْمَلْح وَلاَ تِحْكِيشْ لأَجْرَانْهَا
إنْ كَانْ عَلَى الْمَهْر اِدْفَعْ لَهُمْ مَهْرِينْ
تِبْقَى حَافْظَهْ كَرَامْتَكْ وِلَوْ كَانْ اِلْهُدُومْ مَهْرِينْ

= البدل : الملابس ويقصد بها دائما عند ورودها فى أغانى الأفراح . فساتين العروس .

(١) ليه : لماذا ، بعله : أصابته علة أو مرض ، اوعى : احذر ، جولة : قول ، راعى : اهتم ، خلى النظر : اهتم ، حيعملوه : سيعملونه ، هايجع : سيقع .

أَمَّا الرَّدِيَّهْ فُوتْهَا وِاجْعَلْ بِينَكْ وِبِينْهَا بَحْرِينْ
تِخْرِبْ اِلْبِيتْ بِالرَّاحَهْ وِتْجِيبْ اِلْعَارْ لأَجْرَانْهَا (1)

فالفتاة التى نشأت فى بيئة صالحة ، وبيت طيب ، تستحق كل ما يبذل من أجلها ، من مال أو جهد ، أما تلك التى شبت على السوء فلا تصلح زوجة أو رفيق حياة .

إن الأغانى الشعبية ، شأنها شأن أشكال الفولكلور الأخرى تقوم بوظيفة هامة فى توجيه سلوك الفرد ، وأفكاره ومعتقداته ، فهى تتضمن خلاصة المعرفة التى ينبغى أن يتصرف على أساسها فى كثير من جوانب حياته ، فالأغانى تصنع الناس ، كما يصنع الناس الأغانى ، والمستمعون الذين يجلسون لسماع الأغانى وللمشاركة فى أدائها ، والتعديل أو التغيير فيها إنما يتسرب إلى وجدانهم وعقولهم دون أن يدروا معارف ، وخبرات ، لا تقل شأنا عما يتلقاه الإنسان فى معاهد التعليم المختلفة .

وقد تحتوى الأغانى الشعبية الدينية على وصف مفصل لإحدى الشعائر الدينية أو المبادئ أو المعتقدات التى ترتبط بالدين ، والتى أصبحت أمرا مستقرا فى نفوس الناس كجزء لا يتجزأ من إيمانهم بالدين ذاته . فالأغانى التى تقال فى مناسبة الاحتفال بالاستعداد لأداء فريضة الحج – على سبيل المثال – تسير خطوة خطوة مع الإجراءات المختلفة المرتبطة بالسفر ذاته ، وأداء الفريضة ، وزيارة الرسول ﷺ والعودة ، وما يحيط بذلك كله من مشاعر ، وما يرتبط به من معتقدات دينية وغيرها فعند تقديم الطلبات للحج تغنى مثل هذه المقطوعات :

بَلاَشْ مَا تْرُوحُوشِي .. مَا جَالِتْ العَدوّهْ ..
بلاش ماتروحوشى .. اخرسى يا عدوهْ ..
مَا دَفَعْنَا الفْلُوس .

(1) خد : خذ ، لأجرانها : لأقرانها أى لمن يشبهها أصلا ومجدا ، ولا تحكيش لأجرانها : أى لا تحكى لصديقاتها ، لو كان المدوم مهرين : أى لو كانت الملابس قد بليت وتقطعت ، الردية : الرديئة ، فوتها : اتركها ، تجيب : تأتى بـ . لاجرانها : لزوجها .

بَلَاشْ السَّنه دِى .. مَا جَالِتْ الْعدوة ..
بلاش السَّنه دى .. اِخْرَسِى يَا عَدِوهْ ..
بَلَغْنَا الْمُرَادِى .[1]

وعند الاستِعداد للسفر :

تَعَالَوا وَدَّعُونِى .. يَالْوِدَاعْ يالوداع .. تَعَالُوا وَدَّعُونِى
تَعَالوا ودعونى .. دَا دمُوع الفُرَاجْ .. مَحَاوِرْ كُوُونى[2]

وعلى محطة القطار :

وِهَدِّى شِوَيَّهْ .. يَا وَابُور السَّفَرْ .. وهدى شِوَيَّهْ
وِهدى شويه .. لَمَّا أَبُويا الْعَزِيزْ .. يِوصِّى عَلَيَّهْ
وهدى دُوِيَرهْ .. يَا وَابُور السفر .. وِهَدِّى دُوِيرهْ
وِهَدِّى دُوِيَرة .. لَمَّا ابويا الْعَزِيزْ .. يِوَصِّى عَلِينَا[3]

وعلى السفينة :

نَازْلَهْ مِنِ الْبَاخِرَهْ .. تِقلِّب فِى اِيدِيهَا ..
تقلب فى ايديها .. يَا حَمَارْ خَدِّها .. يَا سَايْلِةْ عِينِيهَا

وعن الوقوف بعرفات :

بِنَيَّهْ بِتُوبْ أَبْيَضْ .. فُوجْ جَبَلْ عَرَفَاتْ .. بِنَيَّهْ بِتُوبْ أَبْيَضْ
بنيه بتوب أبيض .. شَايْلَه جِلِّتْهَا .. سَبِيل يَا لِلِّى يِشْرَبْ[4]
وِنَادَى المنادى .. فوق جَبَل عَرَفَاتْ .. ونادى المنادى ..
رَوَّحُوا يَا حُجَّاجْ .. بَلَغْتُم مُرَادِى ..

---

(١) بلاش ماتروحوش : لا تذهبوا ، ما جالت العدوة . هكذا قالت العدوة التى لا تريد لنا السفر . المرادى : المراد والمطلوب .

(٢) الفراج : الفراق ، محاور كوونى : كأنها قضبان حديد ساخنة جدا تكوينى .

(٣) هدى شويه : خفف السرعة قليلا ، وابور السفر : القطار . هدى دويرة : اهدأ برهة .

(٤) بنيه : فتاة صغيرة ، شايله جلتها .. تحمل القلة وتسقى العطاشى .

وعن الحرم وبئر زمزم ، ومقام إبراهيم عليه السلام :

فِي حِجْرِ اسْمَاعِيلْ .. فى حجر اسماعيل وِدَعِينَا ..
فِي حجر اسماعيل ودعينا .. وفى مقام ابراهيم صَلِّينَا
بِيْر زمزم يا خُويَا .. سَلَبْهَا حَرِيرى .. سلبها حريرى
كُلّ شَرْبَهْ مِنْها .. دَوَا لِلْعِلِيلِ
سَلَبْهَا سَلاَسِلْ .. بِيرْ زَمْزَمْ .. سَلَبْهَا سَلاسِلْ .
سَلَبْهَا سَلاَسِلْ .. كل شربه منها .. دَوَا لِلْمِسَافِرْ(١)

وعن زيارة مسجد الرسول :

وِرَصُّوا الْكَراسِي .. عَنْدِ جَبْرِ النَّبِى .. ورصوا الكراسى
ورصوا الكراسى .. فَجّْ نُور النَّبِى .. وتَابْ كُلّ عَاصِى
وِعَالْيَهَ فِى سَمَاهَا .. جُبْتَكْ يَا نِبِى .. وِعَالْيَهْ فِى سَمَاهَا
وِعَالْيَهَ فى سَمَاهَا .. دول بَنُوهَا الملوك .. وِرَبِّى نَشَاهَا(٢)

وعند العودة :

فِى جَارِ الْعَامُودِى وَاجْفَهْ مُحْرِمَهْ .. فِى جَارِ العامودى
فِى جار العامودى .. مَا جَال لها المُطَوِّفْ .! يا حاجّه تِعُودِى
فى جار السِّتَاره .. وِاجْفَه مُحْرِمه .. فى جَارِ الستاره
فى جار الستاره .. ما جال لها المطوف بِعُودهْ الزِّيَارَهْ

وهناك أغانٍ أخرى تؤدى فى مناسبات الاحتفال بميلاد الأولياء مرتبطة بما يعتقده الناس من كراماتهم ، ففى الأقصر على سبيل المثال يقام كل عام احتفال كبير بمولد أبى الحجاج الأقصرى ، ويشيع فى مثل هذه المناسبات أغانٍ خاصة كهذه الأغنية :

يَا أبُو الْحَجَّاجْ يَا حِلْوِ السِّمِيِّهْ
وِبَنُوك اليوم جِدْعَانْ خَيْرِيِّهْ

---

(١) سلبها حريرى : السلب (بفتح السين وتشديدها وفتح اللام) هو الجبل الطويل الذى تربط به أحمال الجمال والمعنى) دول بنوها : الذين بنوها ، نشأها : أنشأها وأقامها . جبر : قبر .

السِّيِّدْ اِلِّلى مِنِ الشُّبَّاكْ مَدِّ إِيدُهْ
وِجَابِ الْمُسَلْسَلْ مِنْ بِلادِ الْكَفَرَه بِحَدِيدهْ
اِلسِّيِّدْ اِلِّى مِنِ الشُّبَّاكْ شَرَبْ شَرْبَهْ
وجَابِ اِلْمُسَلْسَلْ مِنْ بِلادِ اِلْكُفْرِ وِالْغُرْبَهْ
صَلُّوا عَلَى سِيدِى أَحْمَد البَدَوى
سِتِّى نَفِيسَهْ سَاكْنَه بَحَرِى ..
اِلسِّيد اِلِّلى جُوَّهْ خَلاَوَاتُهْ
عَمَّالْ بِيجرِى فِى بِدايَاتُهْ
يَامَا فِى اِلْجَبَلْ سُوَّاحْ
جَاعْدِينْ فِى خَلاوِيهُمْ
وِالْحَنْضَلْ حِلِى لِيهُمْ
بِيَاكْلُوا اِلْمُرّ وِالْحَلاَّجْ
يَا مْكَدِّبْ تَعَالَى شُوفْ
بَعْدِ اِلْفَجْرِ بِشْوَيَّهْ
تِلْجَاهُم صُفُوفْ صُفُوفْ
وِرَاخْيِينْ عَلَى الْهُدْبِ طَيَّهْ
وِالسِّيِّدْ اِلِّى م الشُّبَّاكْ مَدِّ ايدُهْ
وِاَوِّلْ اللِّيلْ يِقْرَا اِلْعِلْم وِيْعِيدُهْ
وِآخِرِ اللِّيلْ يِسَلِّم عَ النَّبِى بِأيدُهْ(1)

(1) السميه : الاسم واللقب ، بنوك .. خيريه : بناك أناس أخيار : بحديدة : بالسيف ، خلاواته : خلواته عمال بيجرا : مستمر فى القراءة .

(النص مسجل من الأقصر فى مناسبة الاحتفال بمولد أبى الحجاج) .

سواح : متصوفون ، جاعدين فى خلاويهم : قاعدون فى خلواتهم ، والحنضل : المر أصبح حلوا فى أفواههم ، المر والحلاج : نباتات مرة الطعم ، يا مكدب : أيها المكذب ، راخيين : قد أغلقوا عيونهم وغابوا عن الوجود نتيجة الفناء فى العبادة ، يقرا : يقرأ .

وهذه أغنية أخرى ينشدها الزائرون وهم مقبلون على ضريح أبي الحجاج ، يذكرونه فيها ويتوسلون به ، ولا ينسون أيضا الأولياء الآخرين الذين يجاورون أبا الحجاج كالشيخ « جبريل » و« المقشقش » و« الصابونى » وغيرهم . ويستغل الناس هذه المناسبة لتقديم النذور ، ونحر الذبائح على أعتاب الضريح ، وقص « شعر البطن » للأطفال الصغار .

دَسْتُورْ يَامْدَرّكِين اِلْوَادِى
وَابُو الْحَجَّاجْ دَا جَدّْنَا وَجَدِيدْنَا
وِالْمَقَشْقِشْ دَا مُنْجِدْ اِلْمِتْضَايِجْ
وِالشِّيخْ جِبْرِينْ دَا جَدّْنَا وِجَدِيدْنَا
والصَّابُونِى دَا مُنْجِدِ اِلْمِتْضَايِجْ
وأَبُو الْعَبَّاسْ دَا جَدّْنَا وِجَدِيدْنَا
وِالشِّيخْ طَايِعْ دَا مُنْجِدِ اِلْمِتْضَايِجْ
حَرَسُوا الْبَلَدْ الأَرْبَعَهْ الأَقْطَابِى
سَاكِنْ اِلْمَحْجرْ جَدّْنَا الْبَغْدَادِى
سَاكِنْ الأَجْصُرْ يُوسِفْ أَبُو الْحَجَّاجِى
سَاكِنْ جُوصْ الشِّيخْ اَحْمَدِ الطَّوَابِى
سَاكِنْ جِنَا عَبْدِ الرَّحِيمْ يَاقِنَاوِى(١)

ويتغنى الزائرون فى الأغنية التالية بجود أبى الحجاج ، كما يتغنون بنذورهم ويلتمسون البركة لأنفسهم وأولادهم .

---

(١) يا مدركين : يا حراس ، جبرين : جبريل ، جدنا وجديدنا : جدنا حقيقة ، المتضايج : المتضايق . المحجر : الجبل ، الأجصر : مدينة الأقصر ، جوص : مدينة قوص ، جِنَا : مدينة قنا وكلها بالصعيد .

جُبَّةِ أَبو الْحَجَّاجْ عَلِيهَا طَبَنْجَهْ
ومْلاَيْتهُ وَسِيعَهْ لِحِيلْ بَلَدْنا
جُبَّةْ أَبو الْحَجَّاجْ عَلِيهَا حُجْ فَايِحْ
ومْلايْتُه وَسِيعَهْ لِحِيلِ الدَّبَايِحْ
وانْ وَفَّجْ اللهْ فُوجْ اَعْتَابَكْ ندْبَحُو
ونْخُشْ الضَّرِيحْ نْزَيِّنْ اِلْغَنْدُورِى
وكَارِة بَلَحْ جُوَّهْ الضَّرِيحْ مَرْمِيَّهْ
وانْ وَفَّجَ اللهْ فُوجْ اَعْتَابَكْ نِدْبَحُو
ونْخُشّ الضَّرِيحْ ونْزَيِّنْ اَلْجَطِيَّهْ
سِيدِى عَبْدِالرَّحِيمْ اِوْعَى تِجُولْ نِسْيُونِى
وانْ وَفَّجْ اللهْ فوجْ أَعْتَابَكْ نِدْبَحُو
وَاتْرَدّ فَرْحَانْ وَفِيتْ نِدُورى(١)

إن الأغانى الشعبية – وفقا لما سبق أن أشرنا إليه – تقوم إذًا بدور هام فى المحافظة على مكانة كثير من أنماط السلوك ، والمعتقدات ، والعلاقات التى يتفق عليها المجتمع ، وتعمل على أن تظل مقبولة من الأفراد ، ولعل هذا الدور أو الوظيفة جزء من الوظيفة التعليمية التى تقوم بها الأغانى وغيرها من الأشكال الفولكلورية الأخرى ولكنها مع ذلك تستحق أن نقف عندها قليلا ، فهى إلى جانب ما تقوم به من تدعيم لأنماط السلوك ، والأفكار والمعتقدات المرضى عنها ، تقوم أيضا بتبرير وجودها واستمرارها كما أن لبعض مضامينها أهمية كبرى باعتبارها وسائل غير مباشرة لتحقيق قدر من الضغط

---

(١) طبنجة : مسدس ، ملايته : ملاَّته ، وسيعه : واسعة ، لحيل : لكل ، حج فايح : وعاء به روائح طيبة زكية ، وفج (بتشديد الفاء) : وفق ، الدبايح : الذبائح ، ندبحو : نذبح ، ونخش : ندخل ، نزين الغندورى : نقص شعر الطفل الجميل العزيز المدلل ، كارة : جوال من الخيش ، جوه : فى داخل ، مرميّه : ملقاة ، الجطيه : القُصة وهو الجزء الذى يتهدل من الشعر على الجبهة ، أوعى تجول : لا تظن أننا ننساك ، أترد : أعود ، ندورى : ما نذرته – النذور التى نذرتها .

الاجتماعى على الأفراد لتأكيد سلوك معين يتفق مع الأعراف التى استقرت لدى المجتمع أو تغيير سلوك ما قد يكون منافيا للتقاليد التي يحترمها .

فقد يضعف الإنسان أمام رغبة معينة ، وقد يؤدى به ذلك إلى الخروج على التقاليد أو قد يرى أن القيم التى نشأ على احترامها والإعلاء من شأنها لم تعد قادرة على الوفاء بحاجاته المادية والمعنوية ، ومن ثم يبدأ فى عدم الاكتراث بها ، ومخالفتها ، لأنها لم تعد مقدسة أو محترمة من جانب البعض ، وهنا سنجد أن الأغانى والمواويل تقوم بشكل تلقائى بالتذكير بالقيمة العليا ، والسخرية من أشكال الخروج عليها ، والتهوين من شأنها ، وتحقيرها مما يعيد – إلى حد كبير – للقيمة احترامها . أو يساعد على الأقل على ألا يجرف التيار آخرين حتى لا يختل البناء ، وينهدم المجتمع .

إن الفرد قد ينظر إلى أشياء كثيرة فى استخفاف أو عدم اكتراث ، ولكنه سرعان ما يغير من نظرته هذه عندما يرى تلك الأشياء التى استخف بها ، متضمنة فى أغنية أو موال وأنها محل تقدير المجتمع واهتمامه .

وتحفل أغانينا الشعبية بكثير من الإشارات المتضمنة داخل نسيج الأغنية ، يستخدمها المجتمع للتعبير عن استحسانه لهذا السلوك أو استهجانه لذاك ، أو الترويج لسلوك مرغوب فيه أو التحذير من سلوك معين قد يؤدى إلى نشوء عداوة أو إذكاء نيران خصومة أو الانحراف عن النماذج السلوكية المعتبرة مما قد يؤدى إلى السقوط ، والأمثلة التالية تعطى صورة واضحة لذلك كله .

المغنية : اَللَه يَا لِيلَ اللهْ

المرددات : الله يا ليلَ اللهْ

المغنية : يَا بِتْ مَاتِضْحَكِيشْ وِالضِّحْكْ يِرْمِيكى

المرددات : اَللَه يا ليل الله ..

المغنية : وِتْشَمِّتِى ابْنِ الْعَدُو وِابْنِ الْحَرَامْ فِيكى

المرددات : الله يا ليل الله .[1]

---

(١) ماتضحكيش : لا تضحكى ، تشمتّى : تجعلين الآخرين يفرحون لما يصيبك من ضرر .

المغنية : بَحَرِى .. بحَرِى .. والْهَوَى رَمَانَا بَحَرِى

المرددات : بحرى .. بحرى .. والهوى رمانا بحرى

المغنية : اِوْعَى تَاخُدِ النِّشْفَانَه .. وَلاَ امُّ كُحْلَهْ وِلْبَانَهْ ..
تَاكُلْ وَتِعْمِلْ عَيَّانْه .. وِالْهَوَى رَمَانَا بحرى ..

المرددات : بحرى .. بحرى .. والهوى رمانا بحرى ..

المغنية : يَا امُّ الشُّجَّهْ الطَّبِيعِى .. اِشْتِرِى وِاوْعِى تبِيعِى
وَحَرَّصِى عَلَى عَرْضِكْ لَتْضِيعِى .. والهوى رمانا بحرى

المرددات : بحرى .. بحرى .. والهوى رمانا بحرى [1]

كما أن الأغانى الشعبية تحفل أيضا بما يعبر عن استحسان المجتمع ، ورضاه عن أولئك الذين يراعون التقاليد ، ويحترمون الأعراف السائدة ، ولا يخرجون عليها ، كما تمتدح أنماطا معينة من السلوك ، وتعلى من شأن أصحابها ، ففى الموال التالى يقال :

إِذَا كُنْت عَايِزْ تِعِيشْ فِى وِسْطِ الرِّجَالْ رَاجِلْ
اِسْمَعْ نَصَايِحْ تَمَامْ وِاعْمِلْ لَهَا رَاجِلْ ..
واحْفَظْ لِسَانَكْ اِذَا دَخَلْت بِيتْ رَاجِلْ ..
اِذَا كُنْتِ طَالِبْ وِصَالْ رَاعِى الأُصُولْ يَا رَاجِلْ
واذَا كُنْت غَاوِى النَّسَبْ حُطْ اِيدَكْ فِى ايدْ رَاجِلْ
عَشَانْ وَقْتِ الشَّدَايِدْ تِلاَجِى وَرَاكْ .
بِدَال الرَّاجِلْ مِيتِينْ راجِلْ .. [2]

فإذا تأملنا الأجزاء التى اقتطعناها من الأغنتين السابقتين ، فإننا سنرى ان هناك

---

(١) اوعى : احذر ، النشفانه : الهزيلة ، ام كحلة ولبانه : التى تكثر من تكحيل عينيها ومضغ اللبان ، ويعنى هذا أنها لا تفعل شيئا الا العناية بنفسها ، عيانه (بتشديد الياء) مريضة ، الشجة (بضم الشين وتشديد الجيم) المنديل الذى تربط به الفتيات شعرهن .

(٢) عايز : تريد ، وصال : صلة ، أو زواج ، أو صداقة ، غاوى : تريد ، أو ترغب ، حط : ضع ، عشان : لكى ، تلاجى : تجد ، بدال : بدلا من ، ميتين : مائتان .

مجموعة من المحظورات يريد المجتمع الا تتحول إلى سلوك ، ولا يعنى بالطبع طلب « عدم الضحك » أن يحل محل ذلك » « العبوس والتقطيب » ولكن المقصود ألا تبتذل الفتاة نفسها ، حتى تظل متمتعة باحترام الجميع ، وحتى لا يطمع فيها الذى فى قلبه مرض . كما أن التحذير من التبرج والخلاعة أيضا يتضمن رغبة عميقة من المجتمع فى تأكيد معنى احترام التَّقاليد ، والإعلاء من شأن الاعتدال ، والموازنة بين التزين وبين القيام بالواجبات المطلوبة ، حتى لا يطغى هذا على ذاك . ولذلك تؤكد الفتاة فى جزء من أغنية أخرى :

المغنية : يَا خُويَا مَا تْخَافْشِ عَلَيه
دَانَا صَايْنَه عَرْضِى بِأُيدَيَّه
يوم الْكِتَابْ تِفْرَحْ بِيَّهْ(١)

كما أن الموال يُؤَكِّد قيما سلوكية أساسية ، ترتبط بمعنى الرجولة من أدب ، ومراعاة للأصول أو التقاليد ، وذلك عندما يشير إلى المكافأة التى لا تقدر بمال نتيجة لهذا السلوك « عَشَان وَقْتِ الشّدَايِدْ تِلاَقِى وَرَاكْ بِدَال الرَّاجِلْ مِيتِيْن رَاجِلْ » .

وعلى أية حال ، فإن الأغانى الشعبية ، بما تحمله من مضامين ، شأنها فى ذلك شأن أنواع الفولكلور الأخرى ، تؤدى إلى تعميق ضوابط السلوك فى نفس الفرد وتستمد قيمتها الحقيقية ، وقدرتها على أداء ذلك من عدة مصادر ، أولها أنها مأثورة ، وثانيها : أنها تتضمن تجارب الكبار وخبراتهم وثالثها : ما تحققه للأفراد من متعة .

إن الأغانى الشعبية تحتل مكانة رفيعة فى نفوس الناس ، سواء لمضمونها ، أو لارتباطها بجوانب حياتهم المتعددة لأسلوبها الموجز وبنائها البسيط ومن ثم فإن لها أثرا كبيرا فى **تحقيق الضبط الاجتماعى الذى يرجوه المجتمع** فهى تعبر عن المبادئ الأخلاقية للجماعة وبذلك تقدم معايير يمكن على أساسها تقدير قيمة السلوك — وتقويمه أيضا إذا دعت الحاجة إلى ذلك — طبقا للعادات المرعية ، والتقاليد السائدة فإذا اختلف

---

(١) ماتخافش : لا تخف ، دانا صاينه : انى أصون عرضى وشرفى ، تفرح بيه (بتشديد الياء) : تفرح بى ، أو تسعد بى ..

الناس ، أو تعارضت أهدافهم وإذا شكى بعضهم من الظلم الواقع عليهم أو أبدوا تبرمهم وضيقهم من حياتهم فإن هناك دائما أغنية أو موالاً ، لمواجهة أسباب السخط ، ودواعي الألم ، وللتخفيف عن الأفراد وتيسير السبل أمامهم للتغلب على عوامل الإحباط ، وعدم الرضا ، وعدم القدرة على التكيف مع الواقع الذى يعيشونه بأُطُرِهِ المختلفة .

وهكذا فالموال الذى يقول :

يَا عِينِى يَا لِيلِى يَا عِينْ ..
أَنَا بَاجُول النَّاسْ مَعَادِنْ ..
وِمِنْ أَغْلَى الْمَعَادِنْ تِلاَجِى نَاسْ ..
يَا مَا ناس كِتِيرْ طَيِّبِينْ وِنَاسْ مُشْ نَاسْ ..
وِنَاسْ تَمَلِّى بِتُجْعُدْ تِحْكِى فِى سِيْرةِ النَّاسْ ..
وِنَاسْ بَيِتْضِحَكْ فِى وِشَّكْ وِتْذِمّ فِيكْ لِلنَّاسْ ..
وِنَاسْ مَعْجُونِينِ بالدَّهَبْ وِنَاسْ مَعْجُونِينْ بِنْحَاسْ
وِالْبِنْت لَمْ تِنْخَطَبْ إِلاَّ بِجَلْسِةْ نَاسْ ..
وَالأُمْ لَمْ تِنْشِتِمْ وِالأَبْ لَمْ يِنْدَاسْ ..
خَلِّى تُكَالَكْ عَلَى اللهْ وِمَا يِهِمِّكْشِ كَلاَمَ النَّاسْ
دَا الْمَعْدَنِ الْحُرّ يَا عِرِيسْنَا عُمْرُه مَاضَرّ النَّاسْ .(١)

يهيب بالفرد الذى قد يسخط على سلوك غيره ، ويشعر بعدم الرضا لما قد يلقاه من جحود أونكران ، أن يتقبل حقيقة أن هناك اختلافا بين الناس ، كالاختلاف بين المعادن ، فهناك المعدن الكريم ، والمعدن الخسيس ، ولكل منهما سلوكه وأخلاقياته ، ثم يشفع ذلك بتأكيد أنماط معينة من السلوك الكريم لكى يعيد التوازن المفقود .

---

(١) باجول : انني اقول . تلاجى : تجد . ياما : هناك . وتعنى أيضا كثيرا . مش ناس : ليسوا أصلاء . تملى (بتشديد اللام) : دائما . بتجعد : تظل . لم تنخطب : لا تخطب . لم تنشتم : لا تنشتم : لا تهان . لم يندانس : لا يهان . خلى (بتشديد اللام) : اجعل اتكالك . وما يهمكش (بتشديد الميم الثانية) : لا تهتم .

وهناك مئات من الأغانى من هذا النوع لابد من تحليلها وفقا للمواقف الاجتماعية التى تصدر عنها ، ولعل الأهم من ذلك كله هو أن نلاحظ ما تحمله هذه الأغانى من تأكيد مستمر بصورة ملحوظة على الخضوع للقوانين الأخلاقية ، والتقاليد الاجتماعية ، والأنماط المثلى للسلوك .

وإذا كنا قد أجملنا فى الحديث عن وظائف الأغنية الشعبية بكل أنواعها معا ، فإنه من المهم أن نشير إلى أن وظائف كل من أغانى ترقيص الطفل ، وهدهدته ، وأغانى الختان والسبوع ، وأغانى الحب والزواج ، وأغانى العمل والأغانى القصصية والبكائيات ، والأغانى الدينية ، والمواويل العادية ، وأغانى ألعاب الأطفال وغيرها تتميز إلى حد ما عن بعضها البعض تبعا للمناسبة التى تؤدى فيها ، وعلاقات أطرافها من مؤدين ومتلقين ونصوص ببعضهم البعض . وعلى ذلك فإنه لابد من النظر إلى كل نوع من هذه الأغانى على حدة ، وتحليله وحده من ناحية ، وفى علاقته بالأنواع الأخرى داخل نطاق مصطلح « الأغنية الشعبية » من ناحية ثانية ثم فى نطاق « الأدب الشعبى » ككل من ناحية ثالثة ، وذلك من أجل فهم أفضل لطبيعة الأغنية ودورها فى حياة الإنسان . كما يجب أن نحاول عقد نوع من المقارنة بين الصور التى تحملها النصوص ، ومثيلاتها فى ثقافة المجتمع وسلوكه ، ثم نستطيع أن ننظر إلى هذه الأغانى ، باعتبارها ظاهرة إنسانية هامة بدلا من أن نأخذها ببساطة باعتبارها أمرا قائما مسلما به ، تعرفه المجتمعات كلها .

إن الوظائف السابقة المتداخلة التى ذكرناها للأغانى الشعبية يمكن أن توضع فى إطار وظيفة واحدة – هى فى الحقيقة وظيفة الأدب الشعبى بأشكاله المتعددة – **ألا وهى المحافظة على ثبات الثقافة واستقرارها ورسوخها – وتعميقها فى نفس الأفراد** ، فإذا نظرنا إلى الأغانى من هذه الزاوية – وجدنا أنها تقوم فى داخل المجتمع على ضمان اتساق الأفراد وتناغمهم مع البناء الثقافى للمجتمع ، وضمان استمرار المحافظة على هذا البناء ، جيلا بعد جيل من خلال الدور الذى تقوم به فى التعليم والتوجيه والمقدرة على تقديم صوره حقيقية لهذا البناء الثقافى . وليس معنى ذلك كله أن الأغانى وغيرها من

أشكال الأدب الشعبي باتجاهها نحو تثبيت البناء الثقافي واستقراره ، تعمل على تثبيت القيم الفاسدة أو التقاليد التي تكبل الفرد وتشل قدرته على الفعل الإيجابي ، ذلك أنها بذلك تتحول إلى قوة رجعية شديدة التخلف تعمل ضد الفرد والمجتمع على السواء . إنها بما تقدمه من مسارب يتقبلها المجتمع للتفريج عن الفرد ، والترفيه عنه ، والتعبير عن ملكاته وقدراته ، تتجه إلى المحافظة على المرجو والمثالى ، والدفاع عنه ضد أى هجوم ، أو انقلاب مفاجئ .

وليس من العسير علينا أن نجلا فى أغانينا الشعبية الكثير من الصور التى تذم الكسل والخنوع ، والمذلة ، والكذب ، والبخل وما إلى ذلك من أنماط سلوك محتقرة يرى المجتمع أنها ضارة به ، وبما يود أن ينشئ أفراده على أساسه من قيم مثلى ، وأنماط سلوك محترمة

شَابِتْ لِحَانَا وَلاَ ذَلِّتْنَاشْ الخُدُود الْحُمْر ..
وبِالدِّرَاعْ مَاسِيبْشِى تَارِى ولو بِضيع الْعُمْر ..
وِالحبش بِخشُوا لَجَايَا والأُسُودْ وِالنمْر ..
اِحْنَا سمعنا مثل من اللى جَبْلِنَا جَالُوهْ ..
شَاب بِخَاف الْلّجَا اِشْ لُهْ فِى طُولْةِ الْعُمْر ..[1]

فالموال يرفع من شأن الشجاعة ويؤكد على أن الإنسان لابد أن يحصل على حقه بنفسه ، مهما كلفه ذلك ، كما يسخر من الجبان الذى يخشى اللقاء والمواجهة ويربط بين « طول العمر » أى الحياة » وبين « الإقدام » و« الشجاعة » ، فالشجاع هو الحى حقيقة أما الجبان فميت حى وتقول أغنية أخرى :

المغنية : أصوم عَنِ الزَّادْ وَافطَرْ عَلَى الْمُرّ

---

(١) ولا ذلتناس (بتشديد اللام الثانية) : لم تذلنا ، بالذراع : الذراع أى بالقوة ، ماسيبشى : لا أترك ، تارى : ثارى أو حقى الحبش : الاحباش ويبدو أنه يعنى باستخدام هذه الكلمة الأقوياء ؟ لجايا : لقائى ، منازلتى ، اللى جبلنا : الذين عاشوا قبلنا ، اللجا : اللقاء ، اش له طوله العمر : لا تعنى حياته شيئا ومن ثم لماذا يريد أن يطول عمره .

المرددات : الله يا ليل الله ..

المغنية : وَاكِفْ جَدَمِى [١] عَنِ اللِّى حَدِيتُه مُرّ ..

المرددات : اَللّه يَا لِيلَ اللهْ ..

المغنية : بِيدِى سَجِيتُهْ[٢] العَسَلْ .. بِيدُهْ سَجَانِى الْمُرْ

المرددات : الله يا ليل الله .

فالترفع والاستعلاء صفتان محترمتان ، تؤكدهما هذه المقطوعة ، فالإنسان يمكن أن يستغنى حتى عن طعامه الذى يقيم أَوَدَهُ ، ولا يستطيع أن يعيش دونه ، ويمكن أن يقنع بالمر ، وأن يكف نفسه عمن يحبه لأنه يرى أن جزاءه منه لم يكن بقدر ما قدمه له ، وما بذله فى سبيله ، لكى تظل له كرامته وعزة نفسه .

وهكذا نرى فى ضوء ما تقدم أن الأغانى الشعبية **إحدى الوسائل الهامة التى يحافظ بها المجتمع على ثقافته واستقرارها ، بما تغرسه فى نفس الفرد من قيم ومثاليات ، وما تتيحه له من مُتْعَةٍ ، وما تكافئه عليه بالمديح إذا** اتسق سلوكه مع السلوك الذى ينشده المجتمع ، وما تذم به الانحراف عن المثال ، وما تقدمه من طرق يستطيع بها أن يتخلص من معاناته اليومية ومن إحساسه أحيانا بالظلم وأن يتغلب على هذه المعاناة ، وأن يواجه ذلك الظلم .

وهنا تكمن المفارقة الحقيقية فى وظائف الأغانى الشعبية ، والأدب الشعبى عامة ، فعلى حين تؤدى هذه الأغانى **دورا فى المحافظة على البناء الثقافى ، شكلا ومضمونا ، وفى تقديم هذا البناء للأجيال التالية ، وفى إقناع الفرد بالتلاؤم معه ، وقبوله ، فإنها فى الوقت ذاته ، تقدم للأفراد المنافذ التى يرضى عنها المجتمع ، ويباركها لكى ينفسوا عن أنفسهم من خلالها ، ويتخلصوا بها فى بعض الأحيان من الإحساس ، بعدم القدرة على التكيف مع هذا البناء ، أو الاستجابة لما يفرضه عليهم ، ومن ثم يستطيعون تعديله أو تطويره ، لكى يتسع لما يريدونه ، ويرغبون فيه ، دونما صدام أو انفعال يؤدى إلى التحطيم والهدم .**

---

(١) جدمى : قدمى . (٢) سجيته : سقيته .

الفهرس

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٣١١ / ١٩٩٧

I.S.B.N 977 - 01 - 5359 - 1

مكتبة الأسرة



بسعر رمزى جنيه وربع
بمناسبة
مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

■ **د. أحمد على مرسى**

- أستاذ الأدب الشعبى بكلية الآداب، جامعة القاهرة.

- رئيس تحرير مجلة «الفنون الشعبية» التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- مستشار وزير الثقافة لشئون التراث الشعبى.

- أنشأ المعهد العالى للفنون الشعبية ١٩٨١ بأكاديمية الفنون، وكان أول عميد له.

- عضو المجلس القومى للفنون والآداب والإعلام. (المجالس القومية المتخصصة)

- عضو لجنة الفنون الشعبية بالمجلس ... للثقافة.

- عمل مستشاراً ثقافياً لمصر فى ... وأسبانيا.

- له مؤلفات ومقالات منشورة حول ... الشعبية (الفولكلور) منها: «مقـ... الفولكلور»؛ «المأثورات الشفاهية»؛ «الأدب الشعبى وفنونه»؛ «الأغنية الشعبية»؛ «المأثورات الشعبية الأدبية - دراسة ميدانية - محافظة الفيوم».

